

UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS
FACULDADE DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS HUMANAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM SOCIOLOGIA

VIRGINIA THEREZINHA KESTERING

**DA PRINCESA EM PERIGO AO PRÍNCIPE DESCARTADO
O AMOR ROMÂNTICO NOS FILMES DE PRINCESA DA DISNEY**

Belo Horizonte

2017

VIRGINIA THEREZINHA KESTERING

**DA PRINCESA EM PERIGO AO PRÍNCIPE DESCARTADO
O AMOR ROMÂNTICO NOS FILMES DE PRINCESA DA DISNEY**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Sociologia da Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Federal de Minas Gerais como requisito para a obtenção do grau de Mestre em Sociologia.

Orientadora: Dra Yumi Garcia dos Santos

Belo Horizonte

Junho de 2017

Kesting, Virginia Therezinha

Da princesa em perigo ao príncipe descartado
[manuscrito] : O amor romântico nos filmes de princesa da
Disney / Virginia Therezinha Kesting. - 2017.

Linha

161 f. : il.

1

Orientador: Yumi Garcia dos Santos.

Linha

2

Dissertação (mestrado) - Universidade Federal de Minas
Gerais, Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas.

Linha

3

Inclui bibliografia

1.Amor Romântico. 2.Filmes de princesas. 3.Conto de
fadas. 4.Disney. I.Santos, Yumi Garcia dos. II.Universidade
Federal de Minas Gerais. Faculdade de Filosofia e Ciências
Humanas. III.Título.



Programa de Pós Graduação em Sociologia
Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas
Universidade Federal de Minas Gerais

ATA DA DEFESA DE DISSERTAÇÃO

VIRGINIA THEREZINHA KESTERING

Aos 19 (dezenove) dias do mês de junho de 2017 (dois mil e dezessete), reuniu-se a Banca Examinadora de Defesa de Dissertação de Mestrado, intitulada: **"Da princesa em perigo ao príncipe descartado: o amor romântico nos filmes de princesa da Disney"**. A banca foi composta pelos professores doutores **Yumi Garcia dos Santos** (Orientadora- DSO/UFMG), **Ana Lúcia Modesto** (DSO/UFMG) e **Mônica Brincalpe Campo** (UFU).

Procedeu-se a arguição, finda a qual os membros da Banca Examinadora reuniram-se para deliberar, decidindo por unanimidade pela:

Aprovação
Reprovação da Dissertação ()

Para constar foi lavrada a presente ata, datada e assinada pelos examinadores.

Belo Horizonte, 19 de junho de 2017.


Profa. Dra. Yumi Garcia dos Santos (Orientadora- DSO/UFMG)


Profa. Dra. Ana Lúcia Modesto (DSO/UFMG)


Profa. Dra. Mônica Brincalpe Campo (UFU)

Aos meus pais Ivanilde e Valdir e ao meu companheiro Thiago

AGRADECIMENTOS

O resultado desse trabalho não se resume apenas ao aprendizado que adquiri nos dois anos e meio de mestrado, mas também aos ensinamentos de uma vida inteira. Por isso, meu primeiro agradecimento é reservado a minha mãe Ivanilde Josino que fez tudo o que era possível (e talvez impossível) para me dar uma educação moral e intelectual. Muito do que apresento aqui é em função das expectativas que ela depositou em mim.

Em segundo lugar, agradeço a professora Yumi Garcia dos Santos por ter aceitado orientar meu trabalho. Não fosse ela, provavelmente não estaria entrando na coorte de 2015. O trabalho que realizou comigo, a atenção e o interesse foram além das minhas expectativas, além de cruciais para o meu desenvolvimento como aluna e pesquisadora. Muitos dos meus questionamentos sociológicos se devem a ela.

Agradeço, ainda, Maira Dornelas que, muito generosamente, emprestou um pouco da atenção de sua mãe, Danuza Brasil, a quem devo o lugar que morei durante a maior parte que estive em Belo Horizonte. Mesmo que eu nunca tenha deixado isso muito claro, sou eternamente grata a vocês.

Por último, mas com certeza não menos importante, meu agradecimento se destina ao meu companheiro Thiago Henrique Silva. Não tenho como expressar a imensa gratidão que eu sinto por todo apoio dado a mim nesse momento. A atenção que me conferia nas fases de ansiedade, as conversas reconfortantes e o carinho dado a mim foram essenciais para que essa fase da minha vida fosse concluída de forma agradável, feliz e sadia. Seu amor e companheirismo me dão força e ânimo para continuar nessa jornada que escolhi.

“Contar histórias de todos os tipos é a principal forma desenvolvida pelos seres humanos para atribuírem sentido a si próprios e a sua vida social.”
(Carole Pateman – *O contrato sexual*)

RESUMO

Os filmes de princesa da Disney ajudaram a construir um imaginário a respeito do amor de contos de fadas em que o “amor à primeira vista” está intimamente relacionado ao “viveram felizes para sempre”. Esse processo de construção faz parte do processo de identificação desse sentimento no ocidente, bem como da própria ideia do que se configura um conto de fadas. No entanto, nas últimas adaptações da Disney desse gênero narrativo, o amor e as relações amorosas heterossexuais tem se apresentado de forma distinta a qual a Disney costumava trabalhar até então em seus filmes de princesa. Além disso, verifica-se que novas representações dos papéis de gênero estão sendo exploradas nessas animações, divergindo do modelo príncipe herói e princesa em perigo e estando intimamente relacionada com o papel e a importância que o amor romântico apresenta para a constituição do enredo. Nesse sentido, o objetivo da presente pesquisa é analisar esse processo que construiu um imaginário comum em torno do que é um amor de contos de fadas e como a Disney tem se afastado dele gradativamente em torno de um modelo mais moderno de relacionamentos e relações de gênero. Com base nessa gradual alteração discursiva, pretende-se compreender quais são os modelos ideais de relacionamentos e do amor apresentados pela Disney, bem como contribuir para o entendimento da construção social do amor no Ocidente.

Palavras-chave: amor, relacionamentos, contos de fadas, princesas, cinema, Disney.

ABSTRACT

Disney Princess films have helped build an imaginary about the love of fairy tales in which "love at first sight" is closely related to "lived happily ever after." This process of construction is part of the process of identifying this feeling in the West, as well as the very idea of what constitutes a fairy tale. However, in Disney's latest adaptations of this narrative genre, love and heterosexual lovemaking has presented itself differently than Disney used to work with until then in its princess films. In addition, it emerges that new representations of gender roles are being explored in these animations, diverging from the model prince hero and princess in danger and being closely related to the role and importance that romantic love presents for the constitution of the plot. In this sense, the aim of the present research is to analyze this process that constructed a common imaginary around what is a love of fairy tales and how Disney has gradually moved away from it around a more modern model of relationships and relations of genre. Based on this gradual discursive change, we intend to understand what the ideal models of relationships are and loves presented by Disney, as well as contribute to the understanding of the social construction of love in the West.

Keywords: love, relationships, fairy tales, princesses, cinema, Disney.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 Branca de Neve, Cinderela e Aurora.....	103
Figura 2 Branca de Neve pegando água no poço - Cena do filme Branca de Neve e os Sete Anões.....	106
Figura 3 Cinderela limpando o chão - Cena do filme Cinderela.....	106
Figura 4 Aurora limpando a janela - Cena do filme A Bela Adormecida.....	107
Figura 5 Príncipe de Branca de Neve (também nomeado como Florian em alguns produtos Disney), Príncipe Encantado (também nomeado de Henry em alguns produtos Disney) e Príncipe Phillip.....	108
Figura 6 Ariel e Bela.....	111
Figura 7 Príncipe Eric.....	116
Figura 8 Fera (Príncipe Adan).....	117
Figura 9 Jasmine, Pocahontas, Fa Mulan e Tiana.....	119
Figura 10 Aladdin, Capitão John Smith, Capitão Li Shang e Príncipe Naveen.....	123
Figura 11 Flynn Rider/ Eugene.....	126
Figura 12 Rapunzel.....	128
Figura 13 Merida.....	130
Figura 14 Jovem Wee Dingwall, Jovem MacGuffin e Jovem Macintosh.....	133
Figura 15 Príncipe Hans.....	134
Figura 16 Kristoff.....	135
Figura 17 Princesa Anna.....	136
Figura 18 Cena do filme Frozen: uma aventura congelante.....	137
Figura 19 Cena do filme Frozen: uma aventura congelante e Elsa transformada.....	138

LISTA DE TABELAS

Tabela 1 Categorização dos filmes	81
---	----

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	1
1	
ENTÃO ISSO É O AMOR	
GENEALOGIA DO DISCURSO AMOROSO OCIDENTAL	8
2	
ERA UMA VEZ UM SONHO	
A INSTITUCIONALIZAÇÃO DO CONTO DE FADAS OCIDENTAL	38
3	
O MUNDO IDEAL	
O AMOR NOS FILMES DE PRINCESA DA DISNEY.....	68
3.1 O Walt Disney	68
3.2 Os filmes de princesa.....	78
3.2.1 O sonho da princesa.....	83
3.2.2 As princesas e os príncipes	101
3.4 Os relacionamentos amorosos	140
CONCLUSÃO.....	149
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	156
WEBSITES CONSULTADOS	159
FILMOGRAFIA.....	160
MÚSICAS CITADAS	161
OUTRAS OBRAS CINEMATOGRAFICAS	162

INTRODUÇÃO

Atualmente quando o termo “conto de fadas” é utilizado é provável que ele venha acompanhado de definições comuns e previamente construídas a seu respeito. Locuções como “era uma vez”, “amor à primeira vista” ou “viveram felizes para sempre” são facilmente atribuídas como sinônimos de um conto de fadas tradicional. Essa associação diz respeito a um longo processo de criação, memorização, institucionalização e propagação desse gênero narrativo que construíram com o tempo enredos e tipologias facilmente reconhecíveis. Historicamente, teóricos e acadêmicos do folclore compreendiam os contos de fadas como narrativas tradicionais de maravilha e magia que eram transmitidos de forma oral em uma esfera característica limitada por determinada comunidade ou grupo social. De acordo com Zipes (2016), esses contos são revestidos de uma natureza memética que desde os tempos pré-cristãos tem criado uma memória cultural a respeito do que significa esse termo. O autor afirma que o desenvolvimento dessas narrativas como um gênero cultural distinto “tem sido marcado por um processo de apropriação dialética envolvendo narrativa, memorização, duplicação e revisão que estabeleceu as condições culturais para sua mitificação, institucionalização e expansão como uma forma mediada em massa¹” (ZIPES, 2016, p. 5).

Essas histórias, contudo, não devem ser confundidas com lendas ou mitos. William Bascon (1965 apud MAGNUS-JOHNSTON et al, 2016) aponta que existe uma distinção entre estes e os contos populares (no qual os contos de fadas estão inclusos). Em geral, os mitos são compreendidos como sagrados e verdadeiros, centrando-se em sistemas ideológicos mais elevados e frequentemente não apresentam um tempo histórico definido, além de se referirem a realidades e ações de deuses ou semi-deuses. As lendas focam em um único episódio apresentado como miraculoso, estranho ou até mesmo embaraçoso e geralmente fazem referências a pessoas e lugares reais. Os contos populares, por fim, são compreendidos como ficção ou fantasia, aparecendo de forma bastante variada, sendo um deles o conto de fadas. A maioria dos folcloristas definem os contos de fadas como *Märchen*, contos de maravilha ou contos de magia em alemão, e numerados entre 300-749 na classificação Aarne-Thompson-Uther de contos folclóricos internacionais (MAGNUS-JOHNSTON et al, 2016).

Magnus-Johnston et al enfatizam que existe uma diferença clara entre os contos de

¹ [...] has been marked by a process of dialectical appropriation involving storytelling, memorization, duplication, and revision that has set the cultural conditions for its mythicization, institutionalization, and expansion as a mass-mediated form [...].

fadas orais e literários, sobretudo, porque esses últimos são escritos por um autor individual e geralmente identificável. Dessa forma, os contos escritos por Perrault, Hans Christian Andersen, Lewis Carroll entre inúmeros outros não deveriam ser confundidos com os contos transmitidos oralmente, pois eles derivam principalmente de sua criatividade particular. Contudo, essa diferença não fica muito clara quando percebemos que os mesmos contos podem ser encontrados nas mais diversas formas de transmissão. As autoras exemplificam essa situação por meio do conto “A Princesa e a Ervilha” de Andersen, que é baseado em um conto popular tradicional chamado “A Princesa sobre a Ervilha”, ou por meio de “A Sereiazinha” do mesmo autor, compreendido como o mesmo tipo de história que a tradicional “Chapeuzinho Vermelho”. Essa diferenciação fica ainda mais confusa quando adicionamos os filmes de contos de fadas na análise, os quais de forma quase preponderante são adaptações de outros contos criados previamente, sejam orais ou literários.

De acordo com a definição de Jack Zipes, um filme de conto de fadas pode ser compreendido como “qualquer tipo de representação cinematográfica gravada em filme, em fita de vídeo ou em forma digital que emprega motivos, personagens e tramas geralmente encontrados no gênero oral e literário do conto de fadas, para recriar um conto conhecido ou criar e realizar cinematicamente um roteiro original com características reconhecíveis de um conto de fadas²” (ZIPES, 2011 apud MAGNUS-JOHNSTON et al, 2016, p. XIV). Nesse sentido, esse gênero cinematográfico não repete simplesmente o conteúdo de seu conto original, seja ele oral ou literário; os filmes dessa classificação “são adaptações que criam novas versões em uma relação intertextual significativa em que cada forma informa o outro³” (MAGNUS-JOHNSTON et al, 2016, p. XIV). Atualmente, como informa Zipes (2016), os contos de fadas têm inundado todos os tipos de telas em todo mundo, submergindo o público com adaptações inovadoras e espetaculares em um tipo de tsunami cultural globalizado. Na realidade, desde o século XIX, as adaptações para peças, óperas e vaudevilles⁴ já apresentavam sinais que esse gênero narrativo se transformaria em um dos meios de contação de histórias mais populares do mundo, além de um importante elemento de socialização cultural, tanto na esfera emocional, como intelectual:

² [...] “any kind of cinematic representation recorded on film, on videotape, or in digital form that employs motifs, characters, and plots generally found in the oral and literary genre of the fairy tale, to re-create a known tale or to create and realize cinematically an original screenplay with recognizable features of a fairy tale”.

³ [...] they are adaptations that create new versions in a significant intertextual relationship in which each form informs the other.

⁴ Um tipo de entretenimento popular principalmente nos EUA no início do século de 1920, apresentando uma mistura de atos de especialidade como comédia burlesca, música e dança.

Hoje, os contos de fadas inundam casas e escolas em todos os níveis; eles também são ensinados na maioria das universidades no Reino Unido e América do Norte. Eles fornecem anúncios e comerciais com tramas narrativas e personagens para vender produtos. Eles são encontrados em todas as esferas da vida e, até certo ponto, tentamos transformar nossas vidas em contos de fadas. Como poderia dizer o semiólogo francês Roland Barthes, eles se tornaram míticos no sentido negativo - produzidos artificialmente para parecer versões universais e naturais do modo como a vida deveria ser, ao mesmo tempo em que esconde seus motivos instrumentais e sua história e ideologia básicas. Somos induzidos a aceitar contos de fadas como parte de nossas vidas e como pura diversão sem questioná-los. (ZIPES, 2016, p. 5).

Como parte desse processo de transmissão e institucionalização do conto de fadas, em especial o cinematográfico, o pioneirismo de Walt Disney apresenta uma importância fundamental para a compreensão dos sistemas de valores ocidentais e principalmente americanos. Seus filmes bem feitos por muito tempo poderiam ser colocados na categoria de manutenção de um *status quo* conservador, principalmente no que concerne às relações e aos papéis sociais de gênero. Além disso, o enorme poder de difusão da marca criada por ele fez com que suas adaptações suplantassem as histórias originais no imaginário popular. As alterações impostas às tramas se tornaram tão enraizadas a ponto de confundi-las com os contos dos autores clássicos. Quem não se lembra de Mestre, Dengoso, Atchim, Feliz, Dunga, Soneca e Zangado? Pois bem, na versão dos Irmãos Grimm os sete anões de Branca de Neve não tinham sequer personalidade, quanto mais eram identificados. Foi Walt Disney e sua equipe que os batizaram, tornando-os reconhecíveis para o mundo todo (GABLER, 2009). Outras alterações importantes se referem principalmente aos finais das histórias, muito mais felizes e açucarados que as versões que serviram de base para a criação do enredo cinematográfico que, juntamente com o contexto da trama, indicam que o “felizes para sempre” é conquistado quando se aceita a manutenção do *status quo*, especialmente o americano.

Dentro do estrato de filmes da Disney que podem ser caracterizados como contos de fadas, se destacam aqueles que têm como temática as princesas. Seguindo um padrão que vinha sendo instituído desde a época de Perrault, as performances apresentadas como modelo de conduta para os gêneros masculinos e femininos ocorrem de forma conservadora e aliada a ética burguesa. Nesse sentido, os homens (príncipes) são retratados como fortes, corajosos, possuidores de valores morais elevados e ativos. As mulheres (princesas) por outro lado, são apresentadas mantendo o foco na educação, passividade, amabilidade e ingenuidade, além da

beleza é claro. Tais elementos, iriam se tornar uma constante na caracterização das princesas da Disney, bem como a curta participação do príncipe encantado. Somente a partir da Pequena Sereia (1989) que esses padrões começam a sofrer alguma mudança, com princesas mais ativas e que nem sempre sonham em encontrar um amor. Embora esse sentimento continuasse mantendo sua centralidade na história.

O que se nota, todavia, é que, se por anos, a Disney manteve esse padrão clássico dos contos de fadas, empregando essa roupagem até mesmo em histórias que originalmente não tinham qualquer relação com o gênero, como Pocahontas (1995) e Mulan (1998), nas últimas adaptações elas tem sido apresentadas de forma diferente. O modelo princesa em perigo ainda persiste, mas ela já não espera para ser salva e, muitas vezes, é ela a heroína da história. Já as relações amorosas românticas, antes a protagonista da trama, agora têm sido deixadas para segundo plano em favor de outras relações. Além disso, esses relacionamentos amorosos entre o príncipe e a princesa tem se constituído sob um novo padrão que envolve maior participação dele na história e praticamente elimina o “amor à primeira vista” e o “felizes para sempre”.

Em função disso, o objetivo dessa pesquisa é analisar a representação do amor nos contos de fadas da Disney, bem como os estereótipos associados a ele, ou seja, os padrões de relacionamento e as representações dos papéis de gênero internos a esse sentimento. Com isso, procura-se compreender como essas produções constroem seu ideal de amor e como esse ideal foi sendo alterado no decorrer dos anos. Dessa forma, procura-se contribuir para as investigações referentes à construção social do amor⁵ na sociedade ocidental. Para isso, serão analisados os filmes de animação que fazem parte da marca Princesas Disney, uma franquia de mídia lançada em 2000 que veicula todas as princesas de forma única, independente da data de lançamento dos filmes. São eles: A Branca de Neve e os Sete Anões (1937), Cinderela (1950), A Bela Adormecida (1959), A Pequena Sereia (1989), A Bela e a Fera (1991), Aladdin (1992), Pocahontas (1995), Mulan (1998), A Princesa e o Sapo (2009), Enrolados (2010) e Valente (2012), além de Frozen (2013), que ainda não faz parte da franquia.

A construção social do amor no ocidente é o resultado de inúmeros fatores que contribuíram para sua concretização, podendo citar rapidamente aqui os romanos, os primeiros padres da Igreja, os lais cortesões, as leis do Estado, os romances do século XIX e até mesmo a ciência. Todos eles, com maior ou menor grau, influenciaram de alguma maneira o imaginário que se tem hoje sobre o que é esse sentimento. A partir do século XX, no

5 Termo utilizado por ROSSI, Túlio C. *Projetando a Subjetividade: a construção social do amor a partir do cinema* (tese de doutorado). São Paulo: USP, 2013.

entanto, mais um elemento se juntou aos que já existiam até então, passando a exercer grande importância nesse processo: as produções cinematográficas. Desde então, o amor não passou mais a ser reconhecido apenas por meio das palavras, mas também da imagem em movimento e, por que não, das trilhas sonoras que as acompanham. O cinema, portanto, se configura em uma poderosa ferramenta de análise a respeito desse sentimento.

De acordo com Sorlin (1985), as produções cinematográficas representam um conjunto de ideologias: a de quem o produz, de quem o financia, de quem o idealiza, de quem as assiste. É necessário, portanto, compreendê-lo como inserido em certa realidade. Além disso, o historiador acrescenta que, no momento da organização do filme, são realizadas interpretações referentes à realidade a qual faz parte. Tratam-se de fragmentos do exterior que, conforme organizadas, podem transferir noções e representações dos esquemas sociais. O mesmo pode ser dito dos filmes com a temática dos contos de fadas. Zipes (2016) afirma que esse universo não é homogêneo, tendo que levar em conta exatamente qual filme está sendo analisado:

Como resultado, não existe um filme de conto de fadas definitivo porque há tantos meios hoje em dia de utilizar e reutilizar o arsenal de contos de fadas tradicionais e contos de fadas por meio do filme. Consequentemente, cada filme que evoca a aura do conto de fadas deve ser entendido no contexto de sua relação com as condições socioeconômicas dos tempos. A estética e o tema de cada filme constituem uma tomada de posição. Os filmes de contos de fadas podem lançar luz sobre as dificuldades humanas em um determinado momento e, ao mesmo tempo, desviar nosso olhar para que não possamos reconhecer suas causas⁶ (ZIPES, 2016, p. 6)

Os contos de fadas da Disney, inseridos na sociedade ocidental estadunidense, propagam um ideal de amor que diz respeito unicamente a essa realidade. No entanto, os responsáveis pelas produções das animações realizam uma interpretação subjetiva dessa organização social e são elas que são enquadradas e divulgadas nos filmes, em outras palavras, são suas noções a respeito do que é um amor de contos de fadas que estão presentes nessas animações.

Nesse contexto, de modo geral, as produções cinematográficas do estúdio apresentam

⁶ As a result, there is no such thing as a definitive fairy-tale film because there are so many means nowadays to utilize and re-utilize the arsenal of traditional folktales and fairy tales via the medium of film. Consequently, each film which evokes the fairy-tale aura must be understood in the context of its relationship to the socio-economic conditions of the times. The aesthetics and subject matter of each film constitute a position-taking. Fairy-tale films can shed light on human predicaments in a given time, and, at the same time divert our gaze so that we cannot recognize their causes.

um enorme poder de divulgação de tais noções e enquadramento referentes às condutas amorosas. Somente Frozen (2013) – um dos filmes que serão analisados – arrecadou uma quantia de US\$1.274.219.009⁷ de dólares, liderando a lista das 50 animações mais lucrativas da história, das quais, inclusive, a Disney lidera com 23 filmes. Além disso, não é somente no cinema que a marca está presente, além dos estúdios, a Wall Disney Company é dividida entre Wall Disney Parks and Resorts, que além dos parques temáticos e hotéis oferecem cruzeiros para os Estados Unidos e para o restante do mundo; Disney Media Networks, responsável pelos canais de televisão e rádio da companhia, entre eles as redes ABC e ESPN e os canais Disney Channel, Disney XD e Disney Junior; a Disney Consumer Products que é divisão de consumo, licenciamento e publicação; e a Disney Interactive Media Group, a unidade de mídia digital da empresa, responsável pelo gerenciamento dos sites e portais, bem como pela criação de jogos da marca⁸.

No entanto, esse poder de abrangência da marca Disney não pode ser compreendido como unilateral, é preciso que ele seja aceito pelo seu público-alvo, que vai muito além das crianças. Ele envolve os pais, adolescentes e até mesmo adultos que cresceram rodeados por sua influência. Nesse sentido, como um produto da indústria cultural, é necessário que ele seja aceito por quem o consome. A construção de um imaginário particular sobre o que é um amor de conto de fadas, portanto, não envolve apenas a Disney ou o seu público de forma separada. Trata-se de um processo holístico em que um influencia o outro. Apesar de a Disney ter um poder enorme de difusão de suas ideias, ela é norteadada pelo o que seu público consumidor está disposto a aceitar como entretenimento. Em outras palavras, as alterações que envolvem o amor nesses filmes estão atreladas ao processo de transformação do que significa esse sentimento no ocidente. A Branca de Neve de 1937 talvez seria completamente diferente se fosse produzida em 2017.

Nesse sentido, no primeiro capítulo será realizada uma abordagem sócio histórica para compreender como foi construída as noções referente ao amor romântico a partir da Idade Média, período que a maioria dos teóricos concordam ser o início de uma formulação sobre o que é o amor como é entendido ainda hoje no ocidente, bem como uma análise sociológica sobre o amor atualmente. No segundo serão abordado quais são os estereótipos referentes aos contos de fadas, suas origens e principais alterações sofridas até chegar às principais noções

7 Fonte: Box Office Mojo. Disponível em <http://www.boxofficemojo.com/movies/?id=frozen2013.htm> Acessado em 10/05/2016

8 Fonte: Wikipedia. Disponível em https://pt.wikipedia.org/wiki/The_Walt_Disney_Company Acessado em 10/05/2016

que se tem desse gênero narrativo. Esses dois capítulos são cruciais no entendimento e na análise dos filmes em questão, pois muito do que foi produzido pela Disney dialoga com essas noções previamente construídas, tanto do amor, quanto dos contos de fadas. No terceiro capítulo, por fim, será feita a análise dos filmes de princesa da Disney. No primeiro momento será apresentada uma breve biografia de Walt Disney, pois entendemos que sua trajetória está intimamente ligada aos valores presentes nas animações. Em seguida a representação amorosa será discutida com base nas seguintes categorias:

- ♣ a representação dos papéis e das relações sociais de gênero;
- ♣ o principal sonho da protagonista;
- ♣ como se constitui a relação da protagonista com príncipe.

Essas categorias foram estipuladas quando uma primeira análise superficial dos filmes foi realizada. Após o estudo desse quadro, pretende-se obter objetivamente como o discurso do amor foi alterando conforme essas categorias, além de se há ou não um novo ideal difundido pela Disney, bem como se está relacionado ou não com as alterações referentes ao amor e suas práticas que ocorrem no Ocidente.

1

ENTÃO ISSO É O AMOR

GENEALOGIA DO DISCURSO AMOROSO OCIDENTAL

Na maior parte dos filmes de princesa da Disney facilmente o seguinte padrão é repetido: algum agente mágico, geralmente o vilão, emprega sobre um dos protagonistas uma maldição que eventualmente acarretará na morte ou no sofrimento eterno do personagem. Todavia, para o alívio de todos que acompanham a história, há um antídoto que poderá reverter essa situação: o beijo do seu amor verdadeiro. Em alguns casos existe um tempo limite para que isso ocorra, obrigando o amaldiçoado a empreender uma busca pelo amante; em outros não, podendo ser salvo a qualquer momento em que esse amor cruzar o seu caminho. Por sorte da maioria das princesas e príncipes dessas histórias, a maldição é revertida e o final feliz que todos esperavam ansiosamente finalmente acontece. Nessas narrativas existe claramente não só uma idealização em relação ao poder transformador do amor, mas também de um amor ideal, aquele que pode ser chamado de verdadeiro que é legitimado pelo fato do sentimento ter sido posto em prova, ou seja, a salvação da pessoa amada. Além disso, ele tem um forte apelo natural, nada e nem ninguém foram responsáveis para que esse amor surgisse, ele simplesmente estava ali, esperando para ser despertado.

Essa naturalidade de sentir amor talvez seja um consenso comum para a maioria das pessoas, afinal, ninguém faz um curso para aprender a amar ou é diplomado em questões do coração. De fato, estudos da etologia⁹ e da filogenética¹⁰ corroboram essa noção. A capacidade de amar teria surgido nos seres humanos como um fator evolutivo do contrato biológico entre homens e mulheres com o intuito de preservar a continuidade da espécie. As áreas cerebrais que alojam as sensações relacionadas à paixão são tão antigas que até mesmo os répteis a possuem, sendo que os seres humanos estariam biologicamente programados para ser apaixonar entre 18 e 30 meses¹¹. Essa habilidade quase inerente dos seres humanos de amar não pode ser deixada de lado. No entanto, reduzir o amor unicamente a conexões cerebrais é negar a existência de fatores e constrangimentos sociais que operam sobre esse

⁹ Ciência que estuda a origem do comportamento dos seres humanos e dos animais.

¹⁰ Área da biologia que estuda a filogênese, ou seja, a relação evolutiva entre grupos de organismos.

¹¹ Sobre esse tema ver mais no artigo de Thiago de Almeida, O percurso do amor romântico e do casamento através das eras, disponível em <http://www.psicopedagogia.com.br/index.php/835-o-percurso-do-amor-romantico-e-do-casamento-atraves-das-eras>. Acessado em 12/11/2016

sentimento por meio de discursos de poder que o legitimam ou não de acordo com normas e crenças vigentes. Um amor verdadeiro na China talvez não seja o mesmo do Brasil, ou o que se acreditava ser um amor verdadeiro no período da Renascença não é o mesmo que se acredita ser hoje. Eles são discursos que refletem sobre os comportamentos amorosos, nos guiando para como, quando e quem devemos amar; ou até mesmo se devemos amar.

Historicamente há uma predominância do controle externo sobre o amor a fim de garantir que a escolha conjugal não afete a manutenção do *status quo*, em especial no que se refere à estrutura de estratificação social e a linhagem de parentesco. Dessa forma, os mais velhos de uma comunidade, sobretudo os pais, interferem na trajetória sentimental dos mais jovens através de diversos recursos que impedem ou incentivam a formação de um casal. O sociólogo William J. Goode elenca cinco mecanismos por meio dos quais essas interferências operam variando conforme a estrutura social de uma sociedade: (1) o casamento infantil; (2) o casamento determinado pelo nascimento; (3) o isolamento social dos jovens e adolescentes; (4) uma intensa supervisão sobre os mais novos, mas sem necessariamente isolá-los, em especial sobre a sexualidade feminina; (5) e o controle das relações sociais adequadas, bem como a conscientização dos jovens de que determinados indivíduos são elegíveis ou não. Goode explica que o nível desses mecanismos de controle parte de um arranjo estrutural que procura impedir totalmente a manifestação do amor para um que o aproveita e até mesmo o incentiva, sendo que os primeiros são operados por coerções totalmente externas e os últimos por meio de um híbrido de externo e interno, uma vez que os futuros cônjuges internalizam determinados preconceitos que irão interferir na escolha dos parceiros. Isso não significa que não existam manifestações individuais de amor nas sociedades em que o casamento é estritamente controlado, apenas o sentimento é encarado de uma forma distinta daquelas em que ideologicamente se cultua o amor para a escolha dos parceiros. Sendo assim, Goode faz a seguinte afirmação:

Uma vez que o amor pode estar relacionado de diversas formas com a estrutura social, é necessário renunciar à dicotomia do “amor romântico - sem amor romântico” em favor de um continuum ou intervalo entre tipos polares. Em um dos polos, uma forte atração amorosa é socialmente vista como uma aberração risível ou trágica; no outro, é ligeiramente vergonhoso casar-se sem estar apaixonado pelo cônjuge pretendido. Esta é uma gradação de uma sanção negativa para uma aprovação positiva, variando ao mesmo tempo da baixa ou quase inexistente institucionalização do amor à alta institucionalização. (GOODE, 1959, p. 42)¹²

¹² Since love may be related in diverse ways to the social structure, it is necessary to forego the dichotomy of

Na sociedade ocidental, esse continuum é caracteristicamente temporal. Embora outras estruturas sociais ainda tenham como prática as primeiras formas de sansões, atualmente elas são encaradas como ultrapassadas pelos costumes do Ocidente. Isso porque tais mecanismos de controle já fizeram parte das convenções matrimoniais, mas foram sendo alteradas em prol de um discurso que valoriza a escolha individual dos envolvidos por intermédio do amor, sendo que esse processo é entendido como uma evolução das práticas conjugais. Essa mudança, no entanto, não é arbitrária. Ela denota alterações da estrutura social e das redes de poder sofridas pela e na sociedade ocidental, caracterizando não somente uma nova conduta das formas matrimoniais, mas também uma alteração conceitual em relação ao amor com o intuito de permitir sua institucionalização. Ou seja, o discurso amoroso foi atualizado a fim de atender as demandas não só dos anseios individuais como também dos interesses das classes dominantes, em especial a burguesia. A escolha individual, portanto, não representa falta de sansões. Voltando ao trabalho de Goode, por exemplo, ele afirma que os jovens, muitas vezes, são direcionados a escolherem os melhores parceiros por meio do estabelecimento de uma rede social adequada. Os pais promovem festas, escolhem determinadas escolas, determinados bairros para viver, frequentam áreas de lazer selecionadas. Além disso, eles conscientizam seus filhos sobre a elegibilidade dos seus futuros parceiros de acordo com critérios como raça, religião, costumes e até mesmo o modo de se vestir. Estando dentro do quadro aceitável, eles possuem toda liberdade para escolher seus futuros cônjuges. O autor explica que essas restrições são impostas principalmente para as classes mais altas, sendo relaxadas conforme o estrato social for menor. No entanto, podemos afirmar com alguma certeza que a imaginação amorosa de todos eles não apresenta uma discrepância relevante. Existe uma cesta coesão sobre o discurso amoroso que levam pessoas diferentes a acreditarem de forma semelhante sobre o que é o amor e quem é a pessoa ideal a ser amada conforme os preceitos de uma dada época ou formação social.

O trabalho de Norbert Elias sobre o processo civilizador ocidental pode ser um excelente ponto de apoio para compreendemos melhor essa questão. Com o intuito de demonstrar a correlação entre a mudança de estrutura da sociedade ocidental e a mudança da estrutura comportamental de seus indivíduos, o sociólogo demonstra no decorrer dos capítulos

"romantic love-no romantic love" in favor of a continuum or range between polar types. At one pole, a strong love attraction is socially viewed as a laughable or tragic aberration; at the other, it is mildly shameful to marry without being in love with one's intended spouse. This is a gradation from negative sanction to positive approval, ranging at the same time from low or almost nonexistent institutionalization of love to high institutionalization.

do primeiro volume de *O Processo Civilizador* (ELIAS, 1994) como determinados hábitos dos nobres da Idade Média mudaram completamente no período posterior. O comportamento a mesa, a relação entre os sexos, as condutas violentas, dentre outras práticas, foram aos poucos sendo refinadas conforme as relações sociais entre eles se tornaram mais estreitas e a necessidade de distinção como identidade da classe foi aumentada. O processo por meio do qual essa alteração ocorreu se deu primeiramente por sanções externas e, à medida que essas condutas se tornaram hábito, pelo autocontrole individual, resultado principalmente do surgimento de sentimentos como vergonha ou nojo. De um processo consciente, os indivíduos passaram a se comportar de forma civilizada quase inconscientemente, a ponto de classificar essas atitudes como naturais dos seres humanos. Com o desenvolvimento dos Estados essas atitudes perderam o propósito de distinção de classe e passaram a ser associadas à identidade nacional resultando em uma educação semelhante entre todos os indivíduos.

Em relação ao amor podemos pensar em termos parecidos. Como mencionado, as práticas amorosas por muito tempo foi regulada pelos indivíduos superiores aos que pretendiam se casar. O desejo individual só foi levado em conta e tornou-se mandatário quando as estruturas sociais mudaram. No entanto, esse desejo não configura liberdade total. O discurso amoroso é moldado a fim de que os indivíduos internalizem determinadas características que consideram relevantes para qualificar uma relação romântica ideal, bem como um cônjuge ideal. Aqueles que transgridem o padrão vigente estão sujeitos a sofrer algum tipo de sanção, desde o ostracismo social a punições mais severas, pensem, por exemplo, nas relações homossexuais. Nesse sentido, como explica Elias, a relação entre liberdade e coerção nem sempre representa uma oposição absoluta:

As formas linguísticas não dinâmicas, às quais continuamos presos, opõem liberdade e coerção como se fossem céu e inferno. A curto prazo, esse raciocínio em opostos absolutos muitas vezes se mostra razoavelmente adequado. Para quem está na prisão, o mundo do outro lado das grades é um mundo de liberdade. Mas, examinado o assunto com mais cuidado, não há, ao contrário do que sugerem antíteses como essas, uma suposta liberdade “absoluta”, se por ela entendemos total independência e ausência de qualquer coação social. O que há é libertação, de uma forma de restrição opressiva ou intolerável para outra, menos pesada. Dessa maneira, o processo civilizador, a despeito da transformação e aumento das limitações que impõe às emoções, é acompanhado permanentemente por tipos de liberação dos mais diversos. (ELIAS, 1994, p. 184)

Nesse sentido, por mais que os indivíduos tenham conquistado o direito de escolher livremente seus cônjuges, eles continuaram presos a um padrão aceitável de relação conjugal

ou, até mesmo, a uma imaginação socialmente construída sobre o que é o amor e como portar-se diante dele. Como veremos adiante, os mecanismos por meio dos quais é construído o discurso amoroso de cada época e formação social são os mais diversos possíveis. Da religião à ciência, passando pelo Estado, todos eles contribuem em algum grau para o direcionamento das condutas amorosas. No entanto, muito do que conhecemos e nos direcionam em relação ao amor parte de outras ferramentas discursivas, como o romance, a poesia, a música, o teatro, novelas, revistas ou filmes. Esses veículos assumem um papel de influência ao mesmo tempo em que refletem tendências sobre esse sentimento, dessa forma, podemos compreendê-los como constituintes e participantes da formação da estrutura social. Luhmann (1991) já havia feito essa relação ao estudar os romances do século XVII. Ao compreender o amor não como um sentimento, mas como um conjunto de códigos simbólicos, o sociólogo desenvolve o argumento de que esses romances foram cruciais para que essas codificações se desenvolvessem e se tornassem conhecidas. Seria por meio desses códigos que os sentimentos são formados e reconhecidos, se configurando em uma forma de comunicação. Atendendo a uma função quase pedagógica, os romances ensinariam como os amantes reconheceriam o amor e como comunicá-lo de forma que o outro possa reconhecer suas intenções. De outra forma, mas não completamente diferente, Tulio C. Rossi (2013) procurou demonstrar em sua tese como o cinema hollywoodiano contribuiu na significação do que é o amor ao relacionar determinadas características e práticas a esse sentimento. “Relações sexuais satisfatórias, coincidência e afinidade de gostos, gestos altruístas, pensamentos recorrentes sobre uma mesma pessoa, entre outros inumeráveis fenômenos” são revestidos de sentidos que os relacionam à experiência verdadeira do amor. “E parte considerável de como se aprende a significá-los não depende tanto da vivência prática particular, mas, principalmente de conhecer em alguma medida os códigos, seu vocabulário e sua gramática, os quais são paulatinamente difundidos, de forma muitas vezes didática, pelos meios de comunicação de massa.” (ROSSI, 2013 p. 314).

Os filmes de princesa da Disney não são diferentes. Por mais que o amor, nessas narrativas, esteja revestido de um idealismo característico dos contos de fadas, ele não se distancia do discurso dominante a respeito desse sentimento no Ocidente. O poder transformador do amor, características que o definem como verdadeiro ou não, atitudes e habilidades que configuram ser merecedor desse sentimento sublime e até o “amor à primeira vista” são construções que a muito figuram no discurso e na imaginação amorosa ocidental. O enorme poder de difusão dos estúdios Disney, no entanto, conferem a esses filmes muito

mais do que meros acompanhantes das tendências amorosas, eles apresentam um caráter coercitivo em relação não só a dominação do imaginário dos contos de fadas, mas também do estabelecimento de um padrão amoroso a ser seguido, assim como a literatura do século XVII ou os filmes hollywoodianos. Essa conceituação amorosa, contudo, não é restrita ao tempo de propagação de cada meio de comunicação. Ela é resultado de construções históricas que fizeram desse sentimento algo reconhecível. Apesar de as práticas conjugais atuais não serem as mesma de séculos atrás, e muito do discurso amoroso tenha acompanhado essas mudanças estruturais, ele ainda mantém elementos similares que nos permitem reconhecer esse sentimento quando entramos em contato com histórias de outros períodos, como Tristão e Isolda ou Romeu e Julieta, por exemplo. O que entendemos sobre o que é esse sentimento, portanto, é resultado de um processo de constante significação que não necessariamente exclui o discurso anterior, bem como as condutas e preconceitos que dele suscita.

Nesse sentido, mesmo que atualmente relacionamos amor e casamento quase como um sendo a causa do outro, a definição que hoje engloba esse sentimento parte de construções muito anteriores a essa relação estabelecida a partir do século XVIII. De fato, as manifestações amorosas existiam antes mesmo da escrita. Contudo, o repertório que orienta as possibilidades de sentir e expressar esse sentimento é, com frequência, atribuído a uma herança de um tempo histórico definido, a ponto de autores como C. S. Lewis, Denis de Rougemont, R. Howard Bloch, entre outros, defini-lo como o instante que o amor ocidental foi inventado. Trata-se do final da Idade Média, mais especificamente na renascença do século XII. Como afirma Bloch (1995), “a noção de fascinação romântica que governa o que dizemos sobre o amor, o que dizemos àquele que amamos, o que esperamos que eles nos digam (e dizer que eles dizem), como agimos e esperamos que eles ajam, como negociamos nossa relação com o social”, ou seja, aquilo que o historiador denomina de “higiene que governa nossa imaginação erótica” (BLOCH, 1995, p. 16) não existia nas tradições¹³ que precederam essa época. Nesse período, primeiro no atual sul da França e depois no resto da Europa, toda uma nova forma de comunicar esse sentimento foi inaugurada em função de um conjunto de fatores sociais que levaram ao surgimento de uma poesia trovadoresca dedicada a exaltação de um tipo específico de amor: o *fin'amor* ou amor cortês.

É estranho pensar que justamente no período em que a Igreja se esforçava para

¹³ O autor cita, por exemplo, as tradições judaicas, germânicas, árabes ou hispânicas, além da Grécia e da Roma clássica.

estender ainda mais seu poder à intimidade dos leigos tenha surgido uma retórica amorosa aparentemente tão licenciosa. Afinal, esse amor extremo, que desafia qualquer exílio, qualquer ausência, submete o amante a uma paixão incontrolável a ponto de enfrentar as leis dos homens e de Deus. Isso porque sua amada Dama, a quem ele jura servir dedicadamente, é inatingível pelas diferenças sociais e pelo casamento socialmente aceito. Tamanha contradição não levanta conclusões menos controversas quando se busca compreender esse movimento dentro das condições sociais da época. Uma realidade extremamente complexa, em especial no que se refere ao casamento aristocrático. Uma instituição essencialmente utilitária, destinada unicamente aos primogênitos com a finalidade de garantir herdeiros legítimos, além de condicionada aos interesses dos senhores feudais, que cada vez mais, tinham que se submeter ao matrimônio monogâmico e indissolúvel¹⁴ imposto pela Igreja. Essa realidade controversa com frequência coloca o amor cortês como um estratagema reativo na forma de uma narrativa de enaltecimento do adultério (Lewis, 1936 apud BLOCH, 1995), embora entendida muito mais como uma fuga literária do que uma prática concreta. Há ainda uma interpretação de que essa resistência ao casamento, em especial o católico, tenha sido fundamentada pela influência de crenças celtas, religiões orientais, filosofia platônica e até mesmo a poesia árabe e hispânica. Rougemont (1988) estabelece uma relação entre essas manifestações e o surgimento do amor cortês que, de acordo com ele, seria a expressão metafórica da doutrina ascética cátara¹⁵. Seria por essa razão que a cortesia ao mesmo tempo em que se opõe ao casamento se opõe à satisfação do amor. A conduta de adiamento do prazer como princípio do amor cortês revelaria um fundo mítico atrelado à prática cátara de negação da carne com o intuito de se reintegrar com o Criador. O paradoxo de amor e morte presente nas narrativas cortesãs seria, em última instância, a manifestação dessa crença. Os constantes obstáculos impostos aos casais, muitas vezes por eles mesmos, teriam a função de manter vivo o sofrimento atrelado ao amor, bem como sua intensidade. Através do mito de

¹⁴ Para a nobreza da Idade Média o casamento era essencialmente utilitário e constituído com base no interesse familiar. Além das mulheres não terem nenhum poder de escolha, elas podiam ser facilmente abandonadas quando o interesse não mais conviesse. Além disso, o concubinato era uma prática comum entre os grandes senhores feudais. Contudo, no século XI a reforma gregoriana instituiu a monogamia aos casais e o celibato aos clérigos e no século seguinte o casamento foi elevado à sacramento, tornando-o indissolúvel.

¹⁵ O catarismo foi um movimento cristão dualista e extremamente ascético. Sua crença se baseia no dualismo do Bem e Mal, Deus é bom, mas o mundo é mal, dessa forma somente Lúcifer poderia ter criado o mundo. O homem, enquanto está na Terra, se separa de Deus e, portanto, de sua alma, estando sujeito aos “apetites terrestres, submetido às leis da procriação e da morte.” (ROUGEMONT, 1988, p. 67) Cristo, então, teria vindo até a Terra para mostrar como chegar à Luz, contudo, os cátaros rejeitam a ideia de reencarnação dos católicos, e acreditam que ele apenas “tomou a aparência de um homem” (ROUGEMONT, 1988, p. 67). Somente pela negação total dos prazeres que o homem poderia se reintegrar com Deus. Os cátaros eram divididos entre os “Perfeitos”, considerados “puros” e ascéticos; e os “crentes”, os que eram simpatizantes da crença e a quem era permitido casar e viver no mundo que os cátaros condenavam.

Tristão e Isolda, que Rougemont classifica como arquétipo inicial do amor ocidental, ele conclui que o que motiva a trama não é o desejo de se unirem, mas de se manterem separados, pois o que amam não é o outro, mas o amor, a sensação de estar amando, sensação essa que atinge sua expressão máxima na Morte. Seria então a morte e a transcendência a busca desses amantes, assim como os cátaros que encontram nela a sua salvação.

O trabalho de Rougemont, considerado um dos primeiros de destaque sobre esse tema, se destaca ao observar que esse sentimento adquiriu um status de sofrimento. Não que a paixão já não fosse assim entendida. Até então seu significado era atrelado unicamente a sua raiz etimológica do latim *passio* (sofrimento, ator de suportar), derivado de *passus*, o particípio passado de *pati* (sofrer). Ela também deriva da palavra grega antiga *pathos* (doença), nada mais que outra forma de sofrimento¹⁶. Contudo, sua utilização na Idade Média era basicamente restrita ao cristianismo com o intuito de designar o sofrimento de Cristo. Uma vez que a paixão foi atrelada ao amor, este se tornou essencialmente infeliz. E sua infelicidade, teorizada na forma de um amor impossível, se tornou uma marca de nobreza, de distinção social e, desde então, o princípio básico do romance ocidental. “Só existe romance de amor mortal, ou seja, do amor ameaçado e condenado pela própria vida. O que o lirismo ocidental exalta não é o prazer dos sentidos nem a paz fecunda do par amoroso. É menos o amor realizado do que a paixão do amor. E paixão significa sofrimento. Eis o fato fundamental” (ROUGEMONT, 1988, p. 15). Nesse sentido, apesar de Rougemont atribuir uma origem religiosa ao amor cortês, é possível concluir que os trovadores medievais promoveram uma secularização da paixão, uma vez que ela deixou de ser reservada unicamente a divindade e convergiu para o mundo humano, para o outro que é amado (BLOCH, 1995).

Contudo, se não é a razão religiosa que fundamenta o amor cortês, como explicar a conduta paradoxal que leva o amante a um abandono de si em prol de uma paixão desmedida a sua Dama e, ao mesmo tempo, o obriga a se guiar por uma quantidade de regras que impedem a concretização de seu amor e garantem a veracidade do seu sentimento? Sabe-se que determinadas “leis de Amor” já estavam bem instituídas no século XII como determinantes para se classificar um amor de cortês (e aqui, talvez, podemos observar o início de uma conceituação do amor verdadeiro, tão caro aos contos de fadas). “Ei-las: Mesura, Serviço, Proeza, Longa Espera, Castidade, Segredo e Mercê; e essas virtudes conduzem à Alegria, que é sinal e garantia de *Verdadeiro Amor* (grifo do autor)” (ROUGEMONT, 1988, p.

¹⁶ Fonte: <http://www.dicionariotimologico.com.br/>. Acessado em 05/11/2016.

101). É necessário, portanto, que o amante se comporte de forma moderada, embora se entregue completamente a Dama, prometendo servi-la pacientemente na espera de um sinal de seu amor. Esse sentimento, todavia, é casto. “*Já não é amor cortês, se ele é materializado ou se a Dama se torna recompensa* (grifo do autor), escreve Daude de Prades” (ROUGEMONT, 1988, p. 102). No entanto, mesmo sendo um relacionamento idealizado, o amante jamais deve revelar sua relação, sob o julgo de abalar a reputação da Dama. Aqueles que, de alguma forma, infringem essas leis, são julgados como alimentadores do Falso Amor e, portanto, adversários do Verdeiro Amor (ROUGEMONT, 1988). Todas essas regras que, uma vez cumprida pelo amante, conferem a veracidade de seu sentimento trata-se, portanto, de um código de conduta. E como explica Elias, somente quando uma sociedade passa a interagir de forma mais estreita e cada vez mais interdependente, necessitando acima de tudo que reine a paz, determinadas leis de convívio são instiuídas. A sociedade feudal caracterizada pela fragmentação de poder estava aos poucos se desfazendo. Muitos cavaleiros de menor importância perdiam suas terras e se viam obrigados a prestar serviço para um grande senhor feudal. Além disso, o cisma interno causado pela alteração do sistema de herança¹⁷ dividiu a nobreza em uma alta (os que tinham direito à terra) e outra baixa (obrigados a depender dos proprietários de terra) aristocracia. Esse contexto fez surgir algumas cortes que se destacavam pela importância econômica e pelo convívio intenso de pessoas oriundas dos mais variados estratos sociais que, cada vez mais, eram obrigadas a conviver de forma pacífica. O amor cortês seria, portanto, um mecanismo pelo qual as pulsões dos guerreiros eram contidas, sobretudo em relação às mulheres do extrato superior que passaram a conviver com frequência nos mesmos espaços¹⁸:

Neste particular, emerge com grande clareza a ligação entre a estrutura das relações na sociedade em geral e a estrutura da personalidade

¹⁷ Uma mudança importante e que deve ser considerada, é o que ocorreu no período precedente a este, o que DUBY (1990) denomina de “anos divisórios” do século XI. Trata-se de uma nova forma de estrutura de parentesco na aristocracia, redefinindo, dessa forma, a distribuição da herança. O sistema cognático, que distribuiu a herança de forma horizontal aos descendentes de um ancestral comum, foi substituído pela estrutura agnática que transferia a herança de forma vertical de acordo com a linhagem de parentesco consanguíneo, priorizando o primogênito, inibindo, dessa forma, a fragmentação dos bens. Essa alteração acarretou em uma divisão entre os nobres do período feudal: uma alta nobreza que recebia a herança e outra empobrecida, obrigada a buscar outros modos de vida, como as cruzadas, a carreira eclesiástica, cavaleiro andante ou trovador. Além disso, esse grupo era totalmente desencorajado de constituir matrimônio, garantindo que apenas os primogênitos produzam os filhos que perpetuarão a linhagem familiar.

¹⁸ Elias comenta que, como em toda a sociedade guerreira, a mulher era subordinada pela força do homem e excluída da esfera principal da vida masculina, ou seja, a ação militar. Dessa forma, cada um deles convivia basicamente com os seus pares, sendo as mulheres constantemente desprezadas pelos homens como forma de reforçar sua inferioridade em relação a eles.

dos indivíduos. Na maior parte da sociedade feudal, onde o homem mandava e a dependência das mulheres era visível e quase irrestrita, nada o obrigava a conter suas pulsões e a impor-lhes controles. Pouco se falava de “amor” na sociedade guerreira. E ficamos até com a impressão de que um homem apaixonado teria parecido ridículo nesse meio de guerreiros. De modo geral, as mulheres eram consideradas inferiores. Havia mulheres em número suficiente e elas serviam para satisfazer as pulsões masculinas nas suas formas mais simples. As mulheres eram dadas ao homem para “sua satisfação e deleite”. (ELIAS, 1993, p. 78)

Não se deve enganar, é claro, mesmo as mulheres da mais alta aristocracia ainda representavam um papel de inferioridade quando comparada com um homem de igual status. Daí que esse tipo de abordagem amorosa dirigido a elas só pudesse partir de um homem socialmente inferior e dependente. O amor cortês seria então o resultado de uma forma institucionalizada de contato entre mulheres e homens impedidos de tomá-las quando lhes agradassem unicamente pelo seu direito de força. A inatingibilidade da Dama era garantida por sua superioridade de classe denotando que essa aparente valorização da figura feminina é, antes de tudo, um jogo social entre os homens (DUBY, 2011). É o grande senhor feudal que sustenta o trovador em suas dependências e é, portanto, ele que deve ser agradado. A função desses artistas era, antes de qualquer coisa, manifestar o poder de seu senhor diante do esplendor de sua corte (ELIAS, 1993). Exaltar as damas desse lugar não era mais que uma forma de exibir sua riqueza. “*Minnesänge* dirigidas a uma amiga distante que ele ainda não conhecia tinham por única finalidade expressar o desejo e a presteza de servir na corte homenageada” (WECHSSLER apud ELIAS, 1993. p. 75). Nesse sentido, assim como defende Duby (2011), a centralidade do elemento feminino nas narrativas trovadorescas não passa de um pretexto que disciplina a competição masculina e reafirma a relação de vassalagem e, como consequência, reforça a moral do casamento socialmente aceito.

Esse caráter de subterfúgio da Dama é constantemente observado pelos pesquisadores. Até mesmo Rougemont percebeu que ela não passa de um meio de se atingir o estado de estar apaixonado ou Kristeva (apud BLOCH, 1995) que compreende os poemas cortesês como mensagens de si mesmo e, em razão disso, sem um objeto. A “dama raramente é definida e, esvanecendo entre uma presença restrita e a ausência, ela é simplesmente um interlocutor imaginário, o pretexto para o encantamento” (KRISTEVA, apud Bloch, 1995, p. 218). Essa característica narrativa confere à Dama uma imaterialidade que se corporifica unicamente a partir dos desejos e interesses masculinos. De acordo com Bloch, a abstração da Dama cortês é apenas mais um capítulo na história da misoginia que procurou, mais uma vez, definir as

mulheres dentro de uma categoria essencializante de Mulher. O autor observa que durante os primeiros séculos da Idade Média houve uma ruptura na história ocidental da sexualidade em razão de uma nova articulação dos gêneros sexuais com base nos preceitos cristãos. Essa construção, que ainda hoje se manifesta, promoveu uma feminização da carne ao associar às mulheres ao corporal e os homens à razão, bem como uma estetização da feminilidade que vinculava o feminino ao cosmético, o superveniente ou o decorativo. Tal configuração permitiu que a imagem da mulher fosse essencializada como a raiz de todo o mal, uma vez que a teologia cristã primitiva e extremamente ascética condenava todo o prazer ligado à corporificação material, ou seja, tudo aquilo que a mulher representava. A obsessão pela virgindade é compreendida como uma constante que define tanto as obras teológicas, quanto as literárias, permitindo que Bloch fizesse uma ligação entre os escritos patrísticos e a literatura cortês dos séculos XII e XIII. Ele conclui que de forma alguma essas duas formas narrativas podem ser representadas como uma inversão de termos que transforma a condenação em uma adoração da mulher. O ascetismo, antes sinônimo de desaprovação do feminino, foi apenas transformado em uma idealização da mulher. Essa modificação no discurso ocorreu tanto na esfera eclesiástica, por meio do culto de Maria, quanto na sociedade secular, onde a maior expressão se deu por meio da Dama do amor cortês.

De acordo com Bloch, qualquer tipo de abstração do feminino é uma estratégia que procura distanciar as mulheres da vida pública, ou melhor, da história e do mundo. A glorificação do amor e a idealização feminina como meio de salvação constrói um discurso que as sublimam a tal ponto que as tornam indigna de qualquer tarefa mundana. Ao analisar o contexto histórico do sul França durante o século XII, o autor percebe um conjunto de fatores da realidade social das mulheres aristocráticas que podem ampliar nossa compreensão em relação ao surgimento do amor cortês, assim como a representação feminina no romance como gênero narrativo (seja na literatura, no teatro ou nos filmes que analisaremos a seguir). Houve, nessa região, uma confluência de fatores que permitiram às mulheres usufruir de uma condição especial que divergia do norte, bem como do restante da Europa. O primeiro deles diz respeito às condições econômicas. Não eram raras as mulheres que tinham propriedades transferidas para o seu nome¹⁹ e a herança, destinada unicamente ao primogênito, muitas vezes incluía a filha mais velha quando na ausência de filhos. E quando elas eram excluídas da transferência de bens, normalmente eram asseguradas pelo dote, uma quantia em dinheiro

¹⁹ Tanto Bloch, quanto Elias afirmam que existia na região meridional uma tendência em privilegiar a linhagem materna ao invés da paterna, sobretudo no século X, mas que foi perdendo força no decorrer do tempo.

que não seria partilhada entre os demais irmãos e, sobre a qual, elas adquiriam cada vez mais controle. Esse poder de dispor dos meios econômicos foi reforçado pelo estabelecimento do consentimento para validar a união matrimonial católica²⁰. Mesmo que a livre escolha entre os cônjuges representasse muito mais uma posição ideológica do que uma prática real, ela era compreendida como uma ameaça para os costumes aristocráticos que relacionavam intimamente a eleição do parceiro ao futuro do patrimônio e da riqueza familiar. Aliado a isso, mosteiros dedicados ao culto da Virgem Maria atraíam milhares de mulheres cativadas pela promessa de igualdade de gênero e, principalmente, como refúgio ao casamento. Esses mosteiros, que teve como principal representante o de Fontevrault²¹, apesar de intencionados a libertar as mulheres, exerceram uma grande influência no discurso dirigido ao feminino ao efetuar “uma engenhosa apropriação do tema da Virgem, que daí em diante se transformou na forma mais duradoura do misticismo secular do Ocidente – a adoração de uma dama ideal, de uma dama idealizada, a adoração da mulher enquanto ideal” (BLOCH, 1995, p. 224)

É relativamente fácil induzir que a glorificação feminina que surgiu no amor cortês seja apenas uma afirmação do poder das mulheres da França meridional. Os estudos positivistas do século XIX, afirma Bloch, constantemente apontavam o surgimento do amor romântico como um avanço civilizador alternativo ao antifeminismo dos primeiros séculos medievais se expressando como um novo feminismo que, tanto refletia as conquistas sociais das mulheres do fim da Idade Média, como representava uma liberação sexual textual contrária ao catolicismo. Contudo, Bloch defende exatamente o oposto. O amor cortês não é nem um remédio ao antifeminismo medieval e nem uma reação às pressões eclesiástica ao casamento, como sustenta Lewis e Rougemont. Ele é antes de tudo uma pressão da aristocracia contra o crescimento do poder econômico das mulheres, precisamente no sul, onde as herdeiras passaram a representar de fato uma ameaça, e não as pressões da Igreja que perdia força nessa região. Tal conclusão é afirmada ao observar que a concepção idealizada de amor permaneceu por mais de 800 anos, ao passo que os ganhos econômicos conquistados pelas mulheres do século XII não se mantiveram. Ou seja, “enquanto a mulher foi uma propriedade da qual se podia dispor, ela foi depreciada de acordo com as noções misóginas

²⁰ O consentimento mútuo foi estabelecido durante a reforma gregoriana, assim como a consumação como elemento necessário para tornar a união indissolúvel.

²¹ Criado por Robert d'Arbissel, ele foi considerado por Bloch como o primeiro movimento feminista desse período. Arbissel foi visto por muitos estudiosos como o grande libertador das mulheres na Idade Média. Em seus mosteiros, homens e mulheres viviam juntos em igualdade, sendo que o principal, o de Fontevrault, era comandado por uma mulher. Nesse lugar a mulher era exaltada como a Mãe de Deus e onde muitas delas encontravam refúgio quando queriam fugir do casamento, sejam elas casadas ou não.

aceitas do feminino como a raiz de todo o mal; mas assim que a mulher tornou capaz de dispor – e, mais especificamente, de dispor de propriedades – ela foi idealizada nos termos do amor cortês”. Portanto, assim como os primeiros Padres da Igreja, a cortesania reduziu o feminino a uma categoria que, por meio do discurso da virgindade, sempre coloca a carga da redenção sobre a mulher que, “como no duplo vínculo da articulação fundadora dos sexos no cristianismo, encontra a si própria na posição polarizada de sedutora e redentora – sempre ansiosa, sempre culpada, nunca capaz de estar à altura, vulnerável” (BLOCH, 1995, p. 237).

Os códigos referentes às condutas e à imaginação amorosa estão constantemente permeados pelos enquadramentos a qual cada gênero está atrelado. Esse complexo movimento que envolve o amor cortês foi responsável não só por muitas máximas que envolvem o sentimento amoroso, como o sofrer de amor, morrer de amor ou o verdadeiro amor que confere sentido à vida, mas também por muito dos papéis e atribuições de cada sexo no jogo da sedução. Teria o cavalheirismo assumido uma importância tão significativa na imaginação feminina se não fossem as regras cortesãs de contenção das pulsões que transformava o homem no mais perfeito serviçal? Teriam as mulheres colocado o amor acima de qualquer interesse se não fosse a representação dúbia de que elas são a que causam a paixão do homem unicamente por sua aparência (afinal sempre é amor à primeira vista) e a redentora de seu sofrimento? Teriam os homens idealizado uma amante ideal, pura e casta como o maior objetivo a ser conquistado ao mesmo tempo em que condenam (e desejam) qualquer manifestação da sexualidade feminina?

No entanto, não foram apenas as condutas ideais de cada amante as influências deixadas pelo amor cortês. A ideia comum de que não se tem culpa pela paixão que se sente, de que, pelas artimanhas do destino, foram tomados por uma força extasiante praticamente contra sua vontade foi largamente divulgado na literatura trovadoresca. O amor de Tristão e Isolda foi iniciado depois que acidentalmente beberam o filtro que promove a paixão a primeira pessoa que se vê, filtro que na realidade era destinado aos noivos no ato do casamento. Essa acidentalidade confere aos envolvidos uma impossibilidade racional de escolha. “Tudo leva a crer que, *livremente* (grifo do autor) jamais teriam escolhido um ao outro. Mas eles beberam o filtro do amor e eis a paixão” (ROUGEMONT, 1988, p. 33). Esse arrebatamento da paixão se configurou no período seguinte como a própria origem etimológica grega da palavra que a define como doença, embora sempre desejada, portando paradoxal (LUHMANN, 1991, p. 84).

O desregramento e o excesso conferidos à paixão durante o Antigo Regime contrastavam com o extremo controle, interno e externo, a qual essa sociedade estava sujeita. Submetidos a uma vigilância ainda maior por meio das reformas cristãs, os indivíduos viam sua sexualidade ser reprimida a ponto de torná-la abjeta. E o Estado se aliou ao ascetismo cristão passando a agir “como braço secular da moral religiosa²²” (SOLÉ, 2003, p. 79). Adicionalmente, as condutas de contenção das emoções já haviam ganhado um estatuto superior nas práticas cotidianas, principalmente nas classes mais altas, que internalizaram determinadas sanções a ponto de toná-las um hábito inconsciente. Essa sociedade pautada no controle social absoluto inviabilizava qualquer tipo de manifestação apaixonada, ao menos no seu nível institucional. Daí que, como na Idade Média, eram as relações extraconjugais e não o casamento o espaço reservado à expressão do amor e da paixão. Continuando atrelado aos interesses políticos e econômicos, o matrimônio se mantinha como uma instituição utilitarista²³ e destinada à manutenção da moral que unia duas pessoas completamente estranhas uma a outra²⁴. Já o amor, ao contrário, se afirmava cada vez mais como um mecanismo destinado a comunicar a individualidade e que, por meio da perspectiva de Luhmann, já não se confundia mais com outros meios de comunicação, como o poder no sistema político, o dinheiro no sistema econômico, ou a perfeição espiritual no sistema religioso.

Esse antagonismo entre coerções e a idealização de um sentimento livre e desregrado é a própria emergência do sentimento romântico que irá dominar a imaginação da sociedade de corte do Antigo Regime. Elias (2001) demonstra em seu estudo sobre a corte do rei Luís XIV que a racionalidade empregada na manifestação dos afetos entre a nobreza com o intuito de obter e garantir a manutenção de prestígio favoreceu a emergência de um sentimento desagradável de constrição, sobretudo daqueles que migravam do campo. A centralidade em torno de Versalhes gerou um movimento migratório de nobres que cresceram em propriedades

²² No século XVI, por exemplo, a Itália punia o adultério com chicoteadas ou raspando os cabelos da mulheres, e no início do século XVII, eram condenados à morte os homens que beijassem uma mulher casada. A prostituição passou do gueto para a proibição, punindo-a com chicoteadas e humilhação pública em Londres, ou com a deportação para as Américas das mulheres que exerciam essa atividade, como ocorria na França

²³ De fato, entre os nobres o casamento era muito caro, portanto, não se cogitava aos homens escolherem livremente uma esposa. “A moça jovem era como um gado, vendida no mercado conjugal” (SOLÉ, 2003, p. 75) e o casamento uma transação onde não havia espaço para o amor. Solé destaca que, durante o século XVII, chegou-se a desenvolver uma espécie de tabela que estabelecia uma relação entre o dote e o partido casadouro, dependendo do quanto a família da noiva dispunha para ela, a jovem teria direito a um comerciante ou um marquês, por exemplo.

²⁴ Nessa sociedade em que homens e mulheres eram separados na infância, no qual os primeiros, em geral, recebiam uma educação que incentivava a virilidade ou uma formação clerical e as segundas permaneciam com as mães, os noivos eram apresentados somente durante o noivado oficial. Nesse contexto, não eram raras as totais incompatibilidades entre os cônjuges levando, muitas vezes, a uma relação bastante violenta.

rurais e que, agora, se viram obrigados a “se acostumar à vida de corte, mais refinada, diversificada, rica em relações, todavia exigindo com isso um autocontrole maior.” Esse distanciamento atrelado à realidade coercitiva a qual tinham que se sujeitar fez surgir uma imagem nostálgica da vida campestre que menos tinha a ver com uma vontade real de retornar ao seu modo de vida rústico e mais a um desejo de liberdade que não podiam mais experimentar. “A vida no campo se torna um símbolo da inocência perdida, da simplicidade e naturalidade espontâneas; torna-se o contraponto da vida urbana e de corte, com todos os seus vínculos, suas complicadas coerções hierárquicas e suas exigências de autocontrole de cada um” (ELIAS, 2001, p. 220). Nesse sentido, a projeção de um futuro livre e mais puro que figura na imaginação da corte não representa um regresso ao passado real, mas um restaurado sobre a ótica romântica.

Trata-se de camadas superiores que estão submetidas a coerções da interdependência e a autocerções de origem cultural mais fortes do que as de formações anteriores. Em virtude disso, os representantes dos estágios de desenvolvimento anteriores tornam-se, a seus olhos, símbolos de uma vida mais livre, independente, simples, natural ou, em todo caso, melhor. Tornam-se os representantes de ideais nostálgicamente admirados, os quais, no entanto, não são mais concretizáveis na vida social do presente ou do futuro. A glorificação dos cavaleiros andantes no decorrer do processo de formação da corte, ou — em uma forma mais individualizada — a glorificação da burguesia corporativa livre e autônoma da Idade Média, a idealização romântica da cavalaria medieval nas óperas de Wagner, justamente quando as esperanças da burguesia de uma maior participação no poder haviam sido destruídas e as coerções da integração do Estado em conjunto com as da industrialização se fortaleciam, são exemplos de uma tal situação. Em outras palavras, faz parte dos traços essenciais das mentalidades e ideais românticos o fato de que seus representantes vêem o presente como uma degradação à luz do passado, e o futuro — se chegam a ter em vista um futuro — apenas como uma restauração do passado idealizado, melhor e mais puro (ELIAS, 2001, p. 226).

Diante de uma situação em que o indivíduo é exposto a formas de coerções que o obrigam a racionalizar suas ações, ele promove um autodistanciamento de um mundo considerado externo. Essa oposição entre a percepção interna e externa ao indivíduo “contribui para uma crescente identificação da subjetividade e das emoções – a serem devidamente agenciadas na vida em sociedade – como elementos de uma ‘natureza’ reprimida pelos processos sociais, contribuindo para idealização de estados de natureza como possibilidade de vazão espontânea das emoções” (ROSSI, 2013, p. 32). Seria por essa razão que o gosto por romances se difundiria facilmente entre os aristocráticos, associado ao próprio

ócio característico dessa classe que facilitava o hábito da leitura. No entanto, como Rossi observa fazendo referência à Luhmann, apesar do desregramento e o excesso fazer parte da retórica romântica, a emergência do sentimento amoroso não se trata de um acontecimento espontâneo, mas da dominação de determinados códigos que possibilitam a comunicação do amor. Dominar esses códigos requer aprendizagem e uma socialização adequada que, como já mencionado, os romances exerceram um papel fundamental. “E por se tratar de um código de acesso restrito, especialmente num contexto de estratificação social marcante como o da aristocracia de corte, seus modelos e as diretrizes para sua manifestação cresciam em complexidade, enquanto instrumento de distinção de determinados grupos” (ROSSI, 2013, p. 34). Nesse sentido, apesar da retórica romântica se pautar em uma ideia de liberdade em oposição às coerções sociais, ela continua atrelada às regras comportamentais características da nobreza.

No entanto, apesar da dominação do código romântico ser restrita à classe aristocrática, no âmbito discursivo o amor gradativamente se distanciava da estratificação social como elemento distintivo e passava a se afirmar como um instrumento de comunicação da identidade. Anteriormente era necessário “dizer-se ou salientar-se que o amante era um príncipe ou então um pretende de origem social idêntica.” (LUHMANN, 1991, p. 197). A partir de então, a garantia de “mérito especial” do amor era fundamentada no comportamento moral do pretendente. “É característico em romances como *Astréia* a construção de seus protagonistas como distintamente bondosos, bravos, leais e honestos, mostrando-se assim honrosos e, portanto, dignos do raro privilégio de usufruírem do amor” (ROSSI, 2013, p. 39). É importante destacar, no entanto, que muito dessas atribuições necessárias para a conquista do privilégio de amar está atrelada às expectativas e atribuições em torno de cada gênero. Os costumes aristocráticos licenciosos permitiam que tanto homens como mulheres usufríssem dos mesmos direitos de se relacionarem fora do casamento. As “grandes cortes absolutistas foram os lugares, na história europeia, em que se alcançou a mais completa igualdade até hoje conhecida entre as esferas de vida de homens e mulheres, e também as de seu comportamento” (ELIAS, 1993, p. 77). Contudo, isso não impedia que suas atitudes fossem celebradas de forma distinta. A alteração do código de sedução que não se pautava mais na ideia de serviço a dama, mas pela decisão da própria mulher em aceitar ou não os galanteios criou uma categorização que talvez não se diferencie tanto das categorias de boa e má a qual as mulheres sempre estiveram sujeitas. Distinguidas entre “*précieuses*” e “*coquetes*”, nas quais, “umas dizem sempre não, as outras sempre sim”, “as preciosas funcionam com o

objectivo mais digno da ambição” (LUHMANN, 1991, p. 58). Os homens, em contrapartida, eram celebrados nas figuras de Casanova, Dom Juan e Sade, os colecionadores de conquistas por quem todas as mulheres suspiravam.

Nesse sentido, mesmo em um ambiente aparentemente igualitário em relação à sexualidade, as mulheres que se comportavam de forma casta e pudica eram elevadas a uma categoria superior. Assim como ocorria com as Damas cortesãs, somente quando a mulher é desprovida de seu interesse sexual elas se tornam dignas do verdadeiro amor. Uma vez que é deflorada, ela passa automaticamente a pertencer à outra categoria, uma relação paradoxal que valoriza a castidade apenas no sentido de sua violação (BLOCH, 1995). Os homens, por outro lado, nas figuras dos conquistadores devem se mostrar valorosos para conquistar esse sentimento supremo, mas isso não significa de forma alguma qualquer negação de sua sexualidade intrínseca. Essa moral desigual se acentuaria ainda mais após a Revolução e a instituição da ética burguesa que, por meio do discurso romântico, tornou o acesso feminino à vida pública ainda mais restrito.

A Revolução, mesmo tendo sido Francesa, impactou de forma significativa no discurso romântico ocidental e, como consequência, na determinação do papel social dos homens e mulheres. Apesar de um curto período de igualdade perante a lei em que até o divórcio se tornou um direito garantido sem distinção de gênero²⁵, a herança predominante desse período foi a assimetria de poder entre os sexos legitimada pelo Estado²⁶ e um discurso ascético comparável aos dos primeiros Padres da Igreja. De fato, os revolucionários nunca foram muito simpáticos aos hábitos que favoreciam o surgimento do sentimento amoroso, as práticas licenciosas que compunham o cotidiano da elite do Antigo Regime eram completamente condenadas pela moral burguesa. A galanteria, a mistura entre os sexos nos salões, a conversação, tudo isso favorecia, aos olhos da Revolução, “as intrigas, as depravações e as manipulações ocultas das mulheres” (OZOUF, 2003, p. 92). A emergência da República resultou num fosso na convivência entre os sexos e dois mundos passaram a

²⁵ De acordo com Ozouf “o divórcio foi, naquela época, de uma inacreditável liberdade. Era possível divorciar-se com o consentimento mútuo (em menos de dois meses, bastando para isso a realização de uma assembleia de família), por incompatibilidade de gênios (seis meses), ou por diferentes motivos reconhecidos: demência, condenação penal, abandono, ausência, desregramento de costumes, emigração, sevícias ou crime... E a esposa tinha tanto direito a ele quanto o marido. Foi a lei mais liberal que se pode imaginar e, pela primeira vez, propiciou a oportunidade de inventar um casal igualitário.” (OZOUF, 2003, p. 97).

²⁶ O primeiro golpe foi realizado por Thermidor, que suprimiu a incompatibilidade de gênios e o consentimento mútuo da lei do divórcio. Posteriormente, foi devolvida aos maridos pelo Código Civil sua superioridade em relação às esposas e, em 1793, Robespierre lança o “Terror e a Virtude” (OZOUF, 2003).

existir: o público e o privado, no qual o primeiro era campo exclusivo dos homens e o segundo o local natural o qual as mulheres pertenciam e não poderiam abandonar. Se, durante o Antigo Regime, a mistura multicolorida caracterizava os salões aristocráticos, após serem tomados pelos burgueses eles se tornaram bicolores. De um lado as mulheres de branco, do outro, os homens de preto tratando de política.

A ética burguesa tornou ainda mais acentuada a assimetria entre os sexos, principalmente no que concerne à sexualidade. Apesar do discurso ascético que pesava sobre os casais, a moral dupla, que sempre regeu os comportamentos de homens e mulheres, permanecia de forma ainda mais evidente. Enquanto a educação feminina reafirmava o pudor e a negação ao corpo, os homens desde cedo tinham a seu dispor inúmeros meios de experimentar sua sexualidade²⁷. Tamanha discrepância era assegurada tanto pela Igreja, quanto pela ciência. A intensificação da vigilância em relação à vida sexual dos fiéis depois da Contra-Reforma representava na realidade um controle da sexualidade feminina. A função do padre era a de garantir a pureza das mocinhas e a fidelidade das mulheres, sem dar muita atenção aos deslizes dos maridos (CORBIN, 2003). Essa distinção de tratamento foi legitimada pela ciência do século XIX, período em que de fato o termo “sexualidade” adquiriu o significado semelhante ao atual. “A palavra aparece nesse sentido em um livro, publicado em 1889, preocupado com o porquê das mulheres estarem predispostas a várias enfermidades que não afetam os homens – algo atribuído à 'sexualidade' das mulheres” (GIDDENS, 1993, p. 32). Ou seja, a palavra está originalmente ligada ao controle da atividade sexual feminina, algo de que a ciência se ocupou longamente durante esse período. Toda mulher que tinha como objetivo a busca pelo prazer era tida como anormal, uma exceção à regra e ligada à origem patológica da histeria.

As concepções femininas e masculinas em relação à sexualidade impactaram de forma decisiva no discurso romântico burguês que emergia e, conseqüentemente, no modelo familiar ideal, teorizado e influenciado principalmente pelas ideias de Rousseau. Para o filósofo (apud TOLEDO, 2013), a família representava um contraponto aos valores capitalistas e individuais que estavam ascendendo e, dentro dela, o amor serviria como uma base educacional para o indivíduo a fim de legitimar a liberdade e o bem comum. Nesse sentido, somente esse sentimento poderia exercer alguma influência na formação conjugal e não os interesses econômicos e familiares, deixando a cargo dos indivíduos a escolha de seus pares. É a partir

²⁷ Durante o século XIX a prostituição saiu da criminalidade para ser regulamentada por meio dos bordéis, as ditas casas de tolerância que tinham “por função apaziguar os casados e os solteiros e, officiosamente, tirar a inocência dos jovens.” (CORBIN, 2003, p. 114)

desse momento, portanto, que o caráter de garantidor da individualidade atribuído ao amor durante o Antigo Regime foi incorporado à ordem vigente se associando ao casamento sob a forma do amor romântico. Definido por Giddens como uma incorporação entre a idealização temporária do outro, típica do amor *passion*, e um “envolvimento mais permanente com o objeto de amor”, o romantismo inaugurou a ideia de uma biografia mútua, “inserindo o eu e o outro em uma narrativa pessoal, sem ligação particular com os processos sociais mais amplos” (GIDDENS, 1993, p. 50). A atração recíproca se configura como o sentido da vida dos amantes que só se completa na medida em que se ama e é amado. Uma vez atingida essas condições, cria-se uma história compartilhada, orientada para o futuro e que coloca a relação conjugal em destaque.

Desde suas primeiras origens, o amor romântico suscita a questão da intimidade. Ele é incompatível com a luxúria, não tanto porque o ser amado é idealizado – embora esta seja parte da história –, mas porque presume uma comunicação psíquica, um encontro de almas que tem um caráter reparador. O outro, seja quem for, preenche um vazio que o indivíduo sequer necessariamente reconhece – até que a relação de amor seja iniciada. E este vazio tem diretamente a ver com a auto-identidade: em certo sentido o indivíduo fragmentado torna-se inteiro. (GIDDENS, 1993, p. 56)

Chaumier (1999 apud ROSSI, 2013) completa o entendimento do amor romântico a partir de uma ideia de fusão, no qual o casal une suas identidades separadas para formar uma nova unidade. Nesse sentido o “amor consistiria em um desejo irrepreensível de se fundir, seja de se apropriar do outro a ponto de querer lhe devorar para tornar-se uma só carne, seja de desaparecer nele, para, ao fim, não existir mais separadamente” (CHAUMIER, 1999 apud ROSSI, 2013) No entanto, essa relação entre casamento e amor como seu critério fundamental só se sustenta na medida em que esse sentimento abandona as características de *passion* que o classificavam como desregrado, louco, quase doentio. Em outras palavras, a emergência de um desejo de permanência futura e constante com o parceiro por intermédio do amor só é garantida quando os atributos de sofrimento que o significavam são postos de lados e, com isso, ascende um discurso que atrela o amor ao “viveram felizes para sempre”. Essa negação da paixão permitiu que a instituição matrimonial continuasse assumindo o papel de garantidora da moral e, como no amor cortês, foi por meio de uma idealização feminina que o amor romântico se configurava. As alterações que ocorreram na estrutura familiar nesse período, principalmente em relação à criação do lar, a mudança nas relações entre pais e filhos, e a invenção da maternidade fez surgir um sentimentalismo que, para alguns teóricos,

representava uma diminuição da sujeição feminina tal como podemos observar na afirmação de Giddens:

Seja ou não a própria infância uma criação do passado relativamente recente, como Ariès tão celebrenemente declarou, sem dúvida aqueles padrões de interação pais-filhos foram substancialmente alterados, para todas as classes, durante o período vitoriano “repressivo”. Mas, em alguns aspectos, o poder patriarcal no meio doméstico estava declinando na última parte do século XIX. O domínio direto do homem sobre a família, que na realidade era abrangente quando ele ainda era o centro do sistema de produção, ficou enfraquecido com a separação entre o lar e o local do trabalho. Certamente o marido assumiu este poder fundamental, mas com frequência uma ênfase crescente sobre a importância do ardor emocional entre os pais e filhos abrandou o uso que fazia dele. O controle das mulheres sobre a criação dos filhos aumentou à medida que as famílias ficavam menores, e as crianças passaram a ser identificadas como vulneráveis e necessitando de um treinamento emocional a longo prazo. Como declarou Mary Ryan, o centro da família deslocou-se “da autoridade patriarcal para a afeição maternal”. (GIDDENS, 1992, p. 53)

Essa aparente valorização feminina, contudo, pode ser entendida nos mesmos termos da Dama cortês. Trata-se de uma idealização da Mulher como uma categoria essencializante que, ao invés de uma amante ideal, se idealiza na figura da mãe e da esposa perfeita que, obviamente, é desprovida de qualquer interesse sexual. Essa imagem, que ainda hoje é compreendida como algo natural e inerente ao feminino era, como demonstra Badinter (1986), consequência do surgimento e da valorização de uma educação infantil ditada principalmente pela obra “*Émile ou de l'éducation*” de Rousseau. Nessa obra composta por cinco volumes, o filósofo realiza uma descrição de como deve ser o homem e a mulher ideal por meio de Émile e Sophie na qual ela é compreendida como relativa a ele. “Ela é o que o homem não é, para formar com ele, e sob suas ordens, o todo da humanidade” (BADINTER, 1986, p. 242). A mulher, nesse sentido, é educada para agradar ao homem e, mais tarde, para viver pelo e para o filho, e nunca em função dela mesma. Sua educação, portanto, deve ser com base na sua natureza, sendo ela “‘naturalmente’ o complemento, o prazer e a mãe do homem, a educação visará a essas três finalidades, numa completa fabricação de uma ‘natureza feminina’ adequada” (BADINTER, 1986, p. 243). Essa naturalização feminina em um modelo restrito angelical resulta na negação de qualquer afirmação da individualidade das mulheres. Um mero desvio desse enquadramento era categorizado conforme as doenças psiquiátricas ou os juízos de valores, sobretudo religiosos. Percebe-se, portanto, um paradoxo. Ao mesmo tempo em que o amor romântico suscita a vazão da individualidade, esta é

completamente negada às mulheres. Luhmann argumenta sobre esse aspecto que com a separação entre os mundos públicos e privados, originou uma distinção entre as relações impessoais e pessoais, sendo que é nessa última que o sistema de intimidade se constitui e o indivíduo é valorizado por quem ele realmente é, sua identidade é mantida e se constrói um “mundo próximo”. Contudo, no século XIX, os que tinham necessidade de afirmarem sua identidade diante de um mundo cada vez mais impessoal eram os homens, pois eram eles que transitavam entre esses dois lugares:

Face aos acontecimentos proporcionados pela revolução industrial às camadas sociais burguesas, foi possível aceitar, no século XIX, que está questão dizia apenas respeito ao homem. Apenas ele trabalhava fora de casa. Apenas este tinha de se debater com as adversidades do mundo. Apenas ele estava directamente exposto à indiferença, à irrelevância, à maldade do seu semelhante, cabendo à mulher consolá-lo com seu amor. (LUHMANN, 1991, p. 204)

As ideias do amor romântico, portanto, associa o lar como o refúgio do homem, o local a qual as mulheres pertencem e onde o amor é vivido de forma “respeitável”. Como submetidas essencialmente ao lar, o único amor possível destinado às mulheres é esse. Já os homens, como aponta Giddens, tinham o privilégio de dividi-lo com o amor *passion*, vivenciado com suas amantes ou prostitutas. Nota-se, nesse aspecto, a importância de se manter a sexualidade feminina confinada ao ambiente doméstico como status da mulher “respeitável”. Apesar das ideias de livre escolha, de casar-se somente por amor, o século XIX foi muito mais regulador do que libertador. Na prática, os casais ainda eram constituídos conforme interesses sociais, e seus papéis claramente definidos dentro da estrutura matrimonial. Pode-se dizer que a função do amor romântico era mais de cortejar a mulher correta e garantir que ela ocupasse o lugar que lhe era reservado, o enclausuramento do lar; forma eficaz de se manter a estabilidade do casamento. Nesse sentido, o amor verdadeiro e eterno do romantismo está muito mais interligado com um casamento eterno, do que um “viveram felizes para sempre”.

No decorrer do século XX, começa a existir uma lenta libertação dos corpos e dos espíritos “provocando uma verdadeira ruptura ética na história entre homens e mulheres”. Foi, sobretudo, em decorrência da mudança do comportamento e do papel social das mulheres que uma alteração no campo das afetividades é orquestrada. “Aos poucos foram rompendo com o

velho modelo de virgindade do qual a religião as submetia, superando o medo da opinião pública e a obsessão do filho não desejado, e correndo cada vez mais riscos²⁸” (SOHN, 2003, p. 128), afirma a historiadora. Além disso, a arte da sedução antes restrita aos salões aristocráticos, ganha cada vez mais importância em todos os meios sociais. A conquista presente nos romances passa a ser requisitada também nas condutas amorosas reais. O casamento, contudo, ainda era o objetivo do amor, as necessidades e pressões sociais não desapareceram de uma ora para outra. Além disso, mesmo o ideal de casamento por amor ter sido disseminado, a instituição ainda era formada com base nas necessidades econômicas e sociais, permitindo apenas às mulheres uma margem de manobra maior em relação a isso. No entanto, a sexualidade antes completamente negada ao matrimônio, aos poucos se torna aceita pelas instituições que a reprimia, principalmente a eclesiástica. O sexo começa a atingir um status superior dentro do casamento, consequência de sua valorização dentro do sistema de intimidade. A liberdade de escolha para o casamento e a sexualidade mais liberada fizeram com que o amor atingisse, no período entre guerras, uma idealização máxima, a combinação casamento, sentimento e prazer se tornou o ideal a ser alcançado.

Todo esse contexto culminou na revolução sexual das décadas de 1960 e 1970, resultado de décadas de transformação a respeito do amor, casamento, sexualidade e intimidade. “O controle da reprodução, com a pílula e a legalização do aborto²⁹, completou essa liberalização. A partir desse momento, todos os embates amorosos são possíveis.” (SOHN, 2003, p. 144)

A pesada couraça que séculos de repressão haviam colocado sobre a sexualidade explode sobre a pressão de maio de 68. É proibido proibir! Gozemos sem entraves! Vamos fazer tábula rasa do passado puritano! Inteiramente nus, com flores no cabelo, passando de mão em mão baseados e parceiros. É o paraíso sobre a Terra. Só que... A mística do sexo tem seu reverso. Prioridade absoluto ao prazer. Orgasmo obrigatório. “Você não é liberada” – replica-se às que se rebelam. O sentimento amoroso é negado, o casamento é ridicularizado. Ousamos dizer que alguns gentis revolucionários foram verdadeiros Robespierres. (SIMONNET, 2003, p. 145)

Após esse período, a intimidade não seria mais a mesma. Mesmo que a revolução sexual tenha sido protagonizada em países como França, Holanda e Estados Unidos, a reivindicação do prazer chegou a uma grande parte do mundo. E desde então os três correspondentes do amor: casamento,

²⁸ As classes populares, que desde o século XVII apresentava uma maior liberdade dos costumes, ganhavam ainda mais autonomia quando mudavam para as grandes cidades. As mulheres aos poucos conquistavam o poder de dizer não, dando fim aos casamentos arranjados. A lei, agora, era ser feliz no amor que se tornara o alicerce do casal. “O casamento de conveniência parecia então vergonhoso.” (SOHN, 2003, p. 129)

²⁹ A autora está se referindo à França, onde o aborto é legalizado desde 17 de janeiro de 1975.

prazer e sentimento foram ressignificados, talvez até supervalorizados, fazendo com que se queira todos ao mesmo tempo em sua melhor performance. De acordo com Giddens, desde a liberalização sexual, impactado de forma significativa especialmente sobre as mulheres, a sexualidade passou a integrar a identidade reflexiva do eu, ou seja, se tornou uma propriedade do indivíduo. Em função disso, os relacionamentos também sofreram alterações e passaram a assumir uma forma distinta do casamento que se conhecia até então. Giddens denomina essa nova configuração de “relacionamentos puros”.

Um relacionamento puro não tem nada a ver com a pureza sexual, sendo um conceito mais restritivo do que apenas descritivo. Refere-se a uma situação em que se entra em uma relação social apenas pela própria relação, pelo que pode ser derivado de cada pessoa da manutenção de uma associação com outra, e que só continua enquanto ambas as partes considerarem que extraem dela satisfação suficientes, para cada um individualmente, para nela permanecerem. (GIDDENS, 1992, p. 69).

Nesse novo tipo de relacionamento, o antigo ideal do amor romântico não tem mais espaço, estabelece-se uma nova forma de amor que Giddens denomina de amor confluyente. Nele as prerrogativas de amor eterno e único não existem, uma vez que a sua busca não se justifica na “pessoa especial” e sim no “relacionamento especial”. O aumento de casos de divórcios seria então consequência desse amor, ao invés de sua causa. Esse sentimento presume que o casal esteja aberto à doação e ao recebimento emocionais de forma igualitária. Quanto mais ambos se apresentam de forma vulnerável um ao outro, mais o relacionamento assume as características de puro. Se no romantismo as mulheres eram as especialistas do amor e suas maiores propagadoras, nesse novo tipo de amor, o homem tem que arrancar sua máscara de frieza e desinteresse, para vir à tona sua vulnerabilidade. Giddens, contudo, reconhece que o *ethos* do amor romântico subexiste, tornando essa tarefa para os homens ainda muito difícil de concretizar. A sexualidade, da mesma forma, é distinta do amor romântico. Ela é negociada e derruba a distinção entre mulheres “respeitáveis” e marginalizadas. “O amor confluyente pela primeira vez introduz a *ars erotica* no cerne do relacionamento conjugal e transforma a realização do prazer sexual recíproco em um elemento-chave na manutenção e dissolução do relacionamento” (GIDDENS, 1992, p. 73).

De acordo com Giddens, a protagonista dessa mudança é a mulher que, ao questionar os padrões estabelecidos até então a respeito de casamento, família e prazer sexual, contribuíram na alteração social de comportamentos e mentalidades. Essa mudança de atitude acarreta, conseqüentemente, em uma transformação da intimidade. Por meio da reivindicação

do prazer sexual, foi viabilizada uma democratização na esfera pessoal semelhante à da esfera pública na qual o que impera é a negociação estabelecida por iguais. Contudo, não se pode deixar de questionar até que ponto essa concepção de amor e relacionamento não dão ao prazer primazia sobre o sentimento. De fato, por quase toda a história do amor no ocidente, a sexualidade foi relegada à marginalidade, mas no momento que ela foi finalmente conquistada, o prazer não teria se tornado um imperativo? Ou ainda, mais um ideal a ser alcançado?

Diferente de Giddens, Bauman (2004) expõe o lado negativo dessa busca pelo prazer. Tendo como foco da sua pesquisa a procura pela liberdade em detrimento da vida estável, o autor constata que as relações afetivas são marcadas pela ambivalência; há tanto o desejo pelo amor eterno, quanto pela segurança. Em meio a uma sociedade em redes e altamente consumista, os relacionamentos foram substituídos por “conexões”, tendo como plataforma de atuação o mundo virtual. Nesse espaço os sujeitos se sentem confortáveis pela falta de exposição e fácil descarte sem prejuízos emocionais. De acordo com ele, as relações amorosas na sociedade pós-moderna é vivenciada sob a lógica do consumismo, ou seja, caracterizada pela busca dos desejos efêmeros, do prazer instantâneo, do produto pronto para uso imediato. Dessa forma, a promessa do amor é vendida tais quais as mercadorias “que fascinam e seduzem [...] e prometem desejo sem ansiedade, esforço sem suor e resultados sem esforço” (BAUMAN, 2004, p. 22). “Consideradas defeituosas ou não 'plenamente satisfatórias', as mercadorias podem ser trocadas por outras, as quais se esperam que agradem mais” (BAUMAN, 2004, p. 28). Nesse contexto, esses produtos na forma de cônjuges ou filhos são passíveis de investimento e seu valor medido no tempo que a eles foram investidos.

As relações, nesse cenário, tornam-se cada vez mais flexíveis, e com isso, acrescidas de um nível de insegurança sempre maiores. Um paradoxo, uma vez que no mercado das sensações, os relacionamentos são vendidos como a garantia da segurança. Contudo, como argumenta Bauman,

Por todos os motivos, a visão do relacionamento como uma transação comercial não é a cura para a insônia. Investir no relacionamento é inseguro e tende a continuar sendo, mesmo que você deseje o contrário: é uma dor de cabeça, não um remédio. Na medida em que os relacionamentos são vistos como investimentos, como garantias de segurança e solução de seus problemas, eles parecem um jogo de cara ou coroa. A solidão produz insegurança – mas o relacionamento não parece fazer outra coisa. Numa relação, você pode sentir-se tão inseguro quanto sem ela, ou até pior. Só mudam os nomes que você dá à ansiedade. (BAUMAN, 2004, p. 30)

O preço que se pagava na manutenção de um relacionamento no passado, realmente, era muito alta, preço esse que poucos estão dispostos a pagar atualmente, fazendo com que diante da primeira dificuldade, os indivíduos desistam e partam em busca de outra relação que, acredita-se, possa ser melhor. Diante dessa situação, o autor conclui que a “solidão por trás da porta fechada de um quarto com um telefone celular à mão pode parecer uma condição menos arriscada e mais segura do que compartilhar o terreno doméstico comum” (BAUMANN, 2004, p. 60). Por meio do mundo virtual, o cenário se torna controlável, onde o vínculo pode ser ligado ou desligado apenas com o apertar de um botão e a busca pela parceria ideal continua, sem que isso, todavia, envolva grandes riscos. Nesse sentido, o aumento do valor atribuído à individualidade torna a relação com o outro cada vez mais passível de fornecer insegurança, pois qualquer desacordo entre o casal pode ser interpretado como uma ameaça à identidade ou autonomia (ROSSI, 2013). Podemos compreender melhor o posicionamento de Bauman a partir da citação de Chaumier:

O individualismo e a exigência de autonomia do sujeito supõem uma maior responsabilização pelo próprio destino e, conseqüentemente, a recusa de confiá-lo inteiramente a outro, até mesmo por amor. O amor moderno dá ênfase ao perigo de ser engolido, aglutinado dentro do outro e perder sua autonomia, sua personalidade, sua identidade. O sentimento de identidade dá sentido à relação amorosa, mas se tornou tão importante que inibe de imediato sua expressão (CHAUMIER, 1999 apud Rossi, 2013, p. 95).

A configuração social atual compreendida por Bauman como fluida, frágil e incerta quanto ao futuro e às relações torna, portanto, qualquer busca por um ideal de amor inalcançável ligando, ao mesmo tempo, a ideia de um amor verdadeiro e feliz para sempre, vinculada durante o romantismo, e a busca da satisfação sexual perfeita, valorizada atualmente. Costa (1998) segue nesse mesmo caminho sobre o tema. O autor salienta que ao mesmo tempo em que a ideologia atual sustenta o consumo ilimitado das sensações prazerosas sob o lema: “busque o seu lugar numa sociedade de ofertas múltiplas, encontre seu produto favorito no supermercado de sensações” (COSTA, 1999, p.123), o amor é cultuado como um ideal a ser alcançado. Contudo, diferentemente do século XIX, em que o amor era associado a um conjunto de valores ligados principalmente ao projeto familiar burguês, atualmente o seu valor é hiperinflacionado “e sua participação na dinâmica do bem comum chegou quase ao ponto zero. E, à medida que refluía aceleradamente para o interior do privado, o romantismo assumia a forma da moeda forte da felicidade junto com o sexo e o

consumo” (COSTA, 1998, p. 19).

Na perspectiva de Costa, o amor insiste “em ser o mesmo num mundo que se tornou outro” (COSTA, 1998, p. 18), ou seja, da mesma forma que se cultua um amor imortal, queremos que ele tenha data de validade: “perdeu o interesse, lata do lixo!” (COSTA, 1998, p. 20). Essa afirmação parece, então, comprovar que ainda há uma veiculação romântica a respeito do amor que sustentam o imaginário e as expectativas dos indivíduos a respeito dos relacionamentos, expectativa essa, ainda bastante idealizada a respeito do outro e que, quando não alcançada, acredita-se que poderá encontrá-la em outra relação.

As consequências de uma idealização amorosa ainda enraizada no século XIX em contraste com as expectativas construída no século XX e XXI é a de um modelo monogâmico ainda supervalorizado. As relações paralelas, apesar de não ser tão incomum, são reconhecidas como transgressões que, quando não evitadas, devem ser escondidas ou se interrompe a anterior, gerando a conduta atual de relações sucessivas. (ROSSI, 2013). Além disso, Chaumier coloca que ainda o casamento é vinculado como espaço da experiência legítima da relação amorosa:

A separação se dá porque não se ama mais e se quer continuar a amar. Isso que poderia antes ficar em surdina tornou-se primordial. O indivíduo não se isola mais em seu luto de amor, mas é também porque o modelo romântico de amor o convenceu que o sucesso amoroso não é possível senão na união legítima. Ela parece o fenecimento necessário do amor, de maneira que, de mais a mais, os amores adúlteros conduzam ao divórcio e a novos casamentos (CHAUMIER apud ROSSI, 2013, p. 222).

O problema que se coloca aqui é a questão do ideal ou modelo a ser seguido. Ferry (2013) argumenta que quando é esse o objetivo de uma relação, ou seja, alcançar o modelo vigente, qualquer fim é de fato um fracasso, pois o relacionamento não cumpriu o seu propósito. Todavia, “quando o prelúdio de Chopin terminou, está terminado. Não impede de ter sido genial. Claro, como escreveu Nietzsche, *alle Lust will Ewigkeit* ('todo prazer quer a eternidade'): gostaríamos que durasse para sempre” (FLERRY, 2013, p. 74). Mas dificilmente irá durar se o único critério para a formação conjugal for o amor-paixão, pois, como afirma o autor, sabe-se que esse tipo de sentimento não dura mais que alguns anos. Tal como Giddens, ele não enxerga nisso uma situação negativa, embora também não proponha nenhum modelo com base nessa realidade. Flerry alega que com a valorização do amor como valor supremo, não apenas a vida privada foi afetada, mas também a pública, em que o ser humano se torna sagrado.

Contudo, apesar do autor argumentar que existe uma maior liberdade de escolha entre os casais, bem como do modelo a ser seguido, os dispositivos midiáticos ainda veiculam de forma quase uniforme um tipo ideal de relacionamento amoroso. Rossi, por exemplo, procurou elucidar quais são as características comuns que o cinema romântico hollywoodiano difunde na contemporaneidade. O autor analisou os filmes *Uma Linda Mulher*; *Sintonia de Amor*; *Titanic*; *Clorer*; e *O Amor não Tira Férias*, produzidos em um intervalo de tempo de vinte anos. O resultado da pesquisa foi de que o discurso cinematográfico propaga características e elementos recorrentes em relação ao ideal de amor. “No conjunto da amostra, para a análise aqui proposta das construções cinematográficas do amor, três pontos de fixação merecem destaque. São eles: referências a atos heroicos – salvar, resgatar alguém –, expressões de nostalgia e referências ou citações de outras produções cinematográficas, principalmente hollywoodianas” (ROSSI, 2013, p. 297). O heroísmo, nessas produções, apresenta a função de destacar os méritos especiais dos protagonistas, ou seja, de atender aos requisitos para ser merecedor do amor. Além disso, ele também aponta para uma ideia de que os personagens se encontram sob uma terrível ameaça sem a presença do amor. A nostalgia é construída nos filmes como uma alusão a um passado especial e melhor, principalmente no que concerne aos valores que distinguem o mérito dos personagens. Dessa forma, a nostalgia nesses filmes, “tende a sugerir não tanto a construção do passado idealizado, mas a valorização do próprio ato de idealizar esse passado, enquanto indicador de ‘mérito especial’. A tendência à nostalgia na construção das personagens é utilizada como sinal de distinção moral das demais”. Trata-se de atribuir aos personagens certos valores que não estariam mais em voga. Essas duas características não são restritas às produções cinematográficas. Como vimos, elas se apresentam no decorrer de toda genealogia aqui escrita. Em relação às referências de outras obras de cinema, Rossi afirma que isso contribui para a afirmação de Hollywood como uma referência na construção e na legitimação da imaginação amorosa. “E ao se colocar como terra de sonhos e se afirmar como tal, Hollywood se torna uma referência importante não tanto porque sugere a possibilidade da fantasia amorosa, mas precisamente porque reforça a significância de seu aspecto imaginário” (ROSSI, 2013, p. 307).

Todas essas abordagens referentes ao amor no século XX e XXI se referem à esfera privada como um campo que atingiu a igualdade de papéis sociais. As alterações que envolvem a atuação da mulher no espaço público parecem sugerir, nessas pesquisas, que o amor se tornou um campo em que ambos os sexos disponibilizam dos mesmos direitos e deveres no que se refere ao romance e ao relacionamento heterossexual. É como se o contrato

social e sexual do século XIX fosse aos poucos sendo extinto em prol de um novo modelo de relação entre homens e mulheres. Essas abordagens, no entanto, focam quase que exclusivamente na esfera discursivas quanto ao modelo de sentimento e códigos de condutas e ignoram as práticas efetivas que afetam o público e o privado dos indivíduos sociais, principalmente no que se refere às mulheres. As pesquisas de Pateman (1993) e Hirata e Kegoat (2007) são um exemplo de como o discurso acadêmico de igualdade entre os sexos no campo amoroso não parece se sustentar.

Partindo de uma dos textos mais influentes da história política, “O Contrato Social”, Pateman procura esclarecer o pacto que selou as distintas esferas de atuação dos homens e das mulheres, pacto esse que ela denominou de contrato sexual e que parte da naturalização das diferenças entre os gêneros. Esse contrato estaria, assim como o social, atrelado ao contrato original, no qual apenas o social foi amplamente discutido, deixando o sexual oculto na margem da história. Em função do esquecimento de uma das partes, convencionou-se afirmar que o contrato social foi apresentado como uma teorização da liberdade. No entanto, ele não pode ser compreendido sem a outra parte que compõe o contrato original, que, contrariamente, refere-se a uma história da sujeição. Nesse sentido, o contrato original diz respeito à liberdade quando se refere aos homens, no que concerne às mulheres, ele parte de uma prerrogativa de sujeição que é instituída pela livre escolha por intermédio do contrato de casamento. Nesse documento, as diferenças convencionalmente compreendidas como naturais entre mulheres e homens são institucionalizadas. A mulher aceita se submeter ao homem em troca de proteção e assistência financeira, além da garantia da paternidade por meio da exclusividade sexual. Essa assimetria de poder dentro da esfera privada justifica as desigualdades no âmbito social, político, legislativo e cultural. Como explica Pateman, essas diferenças de tratamento não se findaram conforme o patriarcado tradicional foi sendo substituído pelas diretrizes do Estado, pois este é construído sobre uma nova forma de patriarcado no qual é caracteristicamente fraternal e contratual, além de responsável por estruturar a sociedade civil capitalista (PATEMAN, 1993). Dessa forma, é com base na concepção patriarcal de diferença sexual que a nossa sociedade é estruturada, uma estrutura que ainda hoje se mantém:

Apesar das diversas reformas recentes na legislação e das mudanças mais amplas na condição social das mulheres, ainda não temos a mesma situação civil que a dos homens, embora esse fato político fundamental de nossas sociedades raramente seja tema dos debates contemporâneos sobre a teoria e a prática do contrato. Os maridos não desfrutam mais dos amplos direitos

que exerciam sobre as mulheres no século XIX, quando a esposa estava na condição legal de propriedade. Mas, nos anos 80, esse aspecto de sujeição conjugal subsiste nas jurisdições que se recusam a aceitar algum tipo de limitação de acesso de um marido ao corpo de sua mulher, negando, desse modo, a possibilidade de estupro dentro do casamento. Uma reação comum é o desprezo por esse assunto, como se ele fosse irrelevante para os teóricos e ativistas políticos. A possibilidade que a condição da mulher no casamento reflita problemas muito mais profundos relativos às mulheres e aos contratos, ou de que a estrutura do contrato de casamento possa ser muito parecida com a dos outros contratos também é desconsiderada. A recusa em admitir que a dominação do marido seja politicamente significativa torna óbvia a necessidade de considerar se existem relações entre o contrato de casamento e os outros contratos que envolvem mulheres (PATEMAN, 1993, p. 22-23).

De acordo com a autora, é em função da disparidade interna à vida privada que as distinções de poder externos a ela se justificam na vida pública. Hirata e Kergoat fazem essa afirmação em termos semelhantes. Existe uma divisão sexual trabalho baseada em desigualdades sistemáticas e a sociedade utiliza essa “diferenciação para hierarquizar as atividades, e, portanto os sexos, em suma, para criar um sistema de gênero” (KERGOAT e HIRATA, 2007, p. 596). Com base na tomada coletiva de uma consciência de “opressão”, ficou evidente que, “em nome da natureza, do amor e do dever materno”, uma enorme quantidade de trabalho é efetuada de forma gratuita pelas mulheres, um trabalho invisível e nunca realizado para elas mesmas, mas para os outros (KERGOAT e HIRATA, 2007, p. 597). Criticando o fato do trabalho doméstico não ser mais um tema de interesse no âmbito acadêmico, as autoras argumentam que este ainda é construído com base na diferenciação naturalizada dos gêneros. Mesmo que as mulheres burguesas tenham adquirido um grau maior de independência de seus maridos, elas ainda são as responsáveis por delegar as tarefas domésticas a outras mulheres em situação financeira desprivilegiada – que são obrigadas a abandonar suas próprias famílias para poderem sustentá-las. Além disso, elas ainda enfrentam no mercado de trabalho uma situação desigual em relação aos homens, principalmente no que concerne ao salário e aos cargos de prestígio. Essa situação faz as autoras afirmarem a existência de um paradoxo em que “tudo muda, mas nada muda”. Nesse sentido, por mais que as condições das diferenças mudem, a distância que envolve os gêneros permanece estável. A situação feminina pode ter melhorado, mas ela ainda está distante de atingir um grau de igualdade com os homens.

Com base no que foi descrito nesse capítulo, a análise que essa pesquisa propõe tem o

objetivo não só de esclarecer o discurso hegemônico da Disney em relação ao amor, como também situá-lo diante dessas construções em relação à imaginação amorosa e das diferenças estruturais de gênero que a envolve. Assim como os filmes estudados por Rossi, a representação do amor nos filmes de princesa da Disney apresenta uma consonância com a imaginação amorosa ocidental ao mesmo tempo em que contribui para legitimá-la. No entanto, a narrativa dessas produções de animação não é restrita ao discurso cinematográfico. Sua particularidade reside no fato de enredos semelhantes, muitas vezes com referência direta, já existirem em uma produção literária de contos de fadas prévia e consolidada. Muitos dos argumentos utilizados nesses filmes em relação à construção dos personagens e ao discurso romântico já haviam sido firmados na imaginação coletiva como característico desse gênero narrativo. É necessário, portanto, situar a perspectiva dos contos de fadas nessa pesquisa para que a análise e as conclusões que dela suscita não sejam arbitrarias. É esse o objetivo do capítulo que se segue.

2

ERA UMA VEZ UM SONHO

A INSTITUCIONALIZAÇÃO DO CONTO DE FADAS OCIDENTAL

A maioria dos filmes que compõem o estrato dessa pesquisa são adaptações da tradição literária dos contos de fadas europeus, principalmente dos contos de Perrault, irmãos Grimm e Andersen. Esses autores provavelmente são os mais conhecidos do gênero e se tornaram ponto de referência para todos os tipos de produções culturais como balés, teatro, rádio, cinema ou publicidade. No entanto, suas obras não são resultado unicamente de seus gênios criativos. Elas estão intimamente relacionadas com a institucionalização do gênero que se iniciou a partir do século XV e que se apropriou não só de uma tradição oral proveniente de diversas culturas no decorrer de toda a Idade Média, como de outras tradições literárias. Mais do que isso, os contos de fadas que conhecemos hoje são consequência do próprio processo civilizador ocidental. Conforme eles foram sendo aceitos pelas classes dominantes, sejam aristocráticos ou burgueses, os motivos, personagens, temas e narrativas foram sendo escolhidos, assimilados ou rejeitados a fim de atender as camadas que detém o poder da distribuição cultural. Disso resultou em um quadro narrativo facilmente identificável que, muitas vezes, reflete a visão a respeito de nós mesmos e do que projetamos para nossas vidas. Além de ser apropriado e replicado por outros gêneros que, a princípio, não são classificados como contos de fadas, Rossi nos mostrou isso nos filmes de Hollywood, por exemplo. Compreender como se deu esse processo de construção da tradição dos contos de fadas é essencial para o entendimento de determinados temas, personagens e estética que se repetem nos filmes que serão analisados, bem como sua alteração, principalmente no que concerne ao amor.

Primeiramente, é necessário esclarecer o que é um conto de fadas. Isso, contudo, não é uma tarefa fácil. Durante anos, antropólogos, folcloristas, linguistas entre vários outros pesquisadores tem tentado resolver essa questão. No entanto, foi apenas depois dos séculos XVIII e XIX que esse tema ganhou a atenção dos cientistas, sendo que os irmãos Grimm foram um dos pioneiros. A razão que motivara tanto eles quanto os que os seguiram está relacionada com os nacionalismos que surgiam nesse período e patrocinava toda uma busca pelas verdadeiras raízes nacionais que pudessem garantir a identidade de sua comunidade

imaginária³⁰, principalmente pela pesquisa folclórica. A própria palavra folclore é uma invenção desse período (DARTON, 1998). Coelho nos conta que vários países como Portugal, Espanha, Itália, Alemanha, Inglaterra, Brasil, México, Argentina entre outros, promoveram verdadeira “escavações³¹” na memória popular, resultando em milhares de antologias de fábulas, lendas e contos. Os contos de fadas seriam resultado desse processo. Todo esse material geralmente era creditado a um povo puro ou original. Isso porque, como explica Bresser Pereira (2008), os “nacionalistas geralmente buscam suas raízes em tempos imemoriais – os alemães, por exemplo, gostam de se identificar com a nação germânica, os franceses, com os antigos gauleses” (BRESSER PEREIRA, 2008, p. 175). Os contos coletados pelos Grimm, por exemplo, seriam, para eles, a indicação de que estaria no povo germânico as verdadeiras raízes culturais alemãs. No entanto, atualmente há um consenso de que essa interpretação é equivocada. O folclorista Jack Zipes argumenta que “não existe tal coisa como um conto folclórico nacional ou um conto de fadas literário ‘puro’, e nem o gênero, o conto folclórico oral ou o conto de fadas literário - se pudermos chamá-los de gêneros separados - é uma ‘raça pura’; na verdade, ambas são raças muito misturadas” que se influenciaram mutuamente pelo contato de diferentes culturas e o intercâmbio entre elas, produzindo “frutuosas e múltiplas variantes de experiências sociais e pessoais semelhantes³²” (ZIPES, 2006a, p. 43).

Essa semelhança presente nas narrativas de contos de fadas estimulou a teoria psicanalítica dos contos de fadas. Jung (apud COELHO, 2008) e Von Franz (1981), por exemplo, defendem que haveriam histórias primordiais formadas por um repertório básico de mitos, lendas e contos provenientes tanto da Índia quanto da Europa. Os contos de fadas seriam, portanto, unidades elementares básicas que podem ser compreendidas por qualquer ser humano, independente de sua cultura ou contexto social, isso porque normalmente eles são ambientados em torno de situações comuns, como pobreza, abandono, sonhos ou família. Seria em função dessa característica que essas histórias são facilmente encontradas em várias regiões do planeta no decorrer de toda a história. Essa vertente psicanalítica defende ainda

³⁰ Termo cunhado por [Benedict Anderson](#). Uma comunidade imaginada é diferente de uma comunidade real, pois não se baseia na interação face a face de seus membros. Uma nação é um exemplo de comunidade socialmente construída, ou seja, imaginada por pessoas que percebem a si próprias como parte de um grupo. (ANDERSON apud HALL, 2005)

³¹ Coelho, 2008.

³²[...] there is no such thing as a “pure” national folk tale or literary fairy tale, and neither genre, the oral folk tale or the literary fairy tale—if one can call them separate genres—is a “pure breed”; in fact, they are both very much mixed breeds, and it is in the very way that they “contaminated” each other historically through cross-cultural and intercultural exchange that has produced fruitful and multiple variants of similar social and personal experiences.

que desses mitos, lendas e contos, derivariam os arquétipos, entendidos como manifestações das atitudes, ideias e comportamentos humanos. Eles estariam eternamente presentes no inconsciente coletivo, ou seja, são “comum a todos os homens – e pode aparecer tanto na teologia egípcia como nos mistérios helenísticos de Mitra; no simbolismo cristão da Idade Média e nas visões de um doente mental, nos dias de hoje” (JUNG apud COELHO, 2008, p. 98). Nessa visão, os contos de fadas são entendidos como a expressão mais pura da psique desse inconsciente, portanto eles “representam os arquétipos na sua forma mais simples, plena e concisa” (FRANZ, 1990, p. 5) o que favorece o entendimento dos processos psíquicos que se passam no inconsciente coletivo. No entanto, a visão essencializada sobre as formas de sentir e pensar humana por meio dos arquétipos é vista como mal interpretada e mistificada por muitos teóricos sociais. De fato, tal teoria nos oferece pouco ou quase nada a respeito das transformações sofridas pelos contos de fadas, além de negar qualquer fator social que possa estar interligado com tal fenômeno. Seria como afirmar que as formas de sentir ódio, o ciúme, a ligação materna, o temor ao pai ou, ainda, o amor, objeto deste estudo, fossem algo imutável que os conceitos atribuídos a eles pudessem mudar no decorrer do tempo e espaço.

Independente da teoria, no entanto, há um consenso entre folcloristas e antropólogos desde os séculos XVIII e XIX que os contos de fadas derivam dos contos folclóricos orais. Como Zipes (2006a) nos conta, o trabalho de escribas que passaram a registrar as tradições orais dá uma luz sobre os principais temas e enredos desses contos. Eles refletiam rituais, anedotas históricas, costumes, acontecimentos surpreendentes, transformações milagrosas e crenças religiosas de povos e culturas que hoje, em muitos casos, estão extintos. Contudo, é somente durante a Idade Média que de fato se inicia a formação da estrutura narrativa que hoje reconhecemos nos contos de fadas:

Não há provas de que existisse na Europa uma tradição oral de conto de fadas ou uma tradição literária de conto de fadas antes do período medieval. Mas temos evidências de que as pessoas contaram todos os tipos de histórias "fantásticas" sobre deuses, animais, catástrofes, guerras, atos heroicos, rituais, costumes e simples incidentes diários na antiguidade e nas culturas não europeias³³. (ZIPES, 2006a, p. 44).

Não se sabe ao certo como essas histórias se tornaram os contos de fadas, pois esse

³³ There is no evidence that a separate oral wonder-tale tradition or literary fairy-tale tradition existed in Europe before the medieval period. But we do have evidence that people told all kinds of “fantastic” tales about gods, animals, catastrophes, wars, heroic deeds, rituals, customs, and simple daily incidents in antiquity and in non-European cultures.

processo se desenvolveu por meio de conversas e performances que captaram a imaginação das pessoas de diferentes meios sociais que, gradativamente, foram sendo passadas para a forma escrita; primeiramente em latim e, posteriormente, nas línguas vernáculas (ZIPES, 2006). O trabalho de Nelly Novais Coelho nos oferece uma excelente antologia que ajuda a compreender a formação das temáticas narrativas dos contos de fadas. Copilando o estudo de vários pesquisadores do tema, Coelho afirma que elas são o resultado do cruzamento de várias fontes culturais, em especial “a fonte oriental (procedente da Índia, séculos antes de Cristo), que vai se fundir, através dos séculos, com a fonte latina (grego-romana) e com a fonte céltico-bretã (na qual nasceram as fadas)” (COELHO, 2008, p. 36).

A fonte oriental chegou à Europa pelos invasores árabes que levaram consigo as traduções de coletâneas indianas como Calila e Dinna e Sendenbar. Esta última teve uma atuação direta nas histórias das Mil e Uma Noites, coletânea que teve uma profunda influência na institucionalização dos contos de fadas na França e da qual surgiram vários contos que hoje pertencem ao universo infantil como as aventuras de Simbad, o Marujo; Ali Babá e os Quarenta Ladrões; e Aladim e o Gênio. Paralelamente a essa expansão, a herança latina também se espalhava pela continente europeu. Mesmo tendo sido assimiladas pelos cristãos no decorrer dos séculos, boa parte do acervo cultural das civilizações gregas e romanas foi protegida pelos numerosos escritos escondidos pelos mosteiros bem como pela tradição oral influenciando muito da cultura que se instalava na época, incluindo as narrativas folclóricas. Chapeuzinho Vermelho, por exemplo, apresenta elementos semelhantes ao mito grego de Cronos, e a famosa história do Barba Azul teria originado da lenda grega do tesouro de Ixion.

Toda essa amalgama cultural não estaria completa sem a influência cultural dos celtas e bretões. Conhecidos por sua espiritualidade carregada de elementos mágicos, os celtas estão presentes na Europa desde a Antiguidade, mas nunca chegaram a constituir um reino. No entanto, exerceram uma importante influência cultural nos povos com quem conviviam. Isso se deve, em grande medida, pela forma pacífica que eles se relacionavam com outras culturas, mesmo quando eram dominados.

Foi pelo encontro da espiritualidade misteriosa dos celtas com a cultura bretã e germânica que, nas cortes da Bretanha, França e Germânia, as novelas de cavalaria se “espiritualizaram” (ciclo arturiano); surgiram os romances corteses, o mito do “filtro do amor” (tomado por Tristão e Isolda); as baladas, os lais (cantigas de amores trágicos e eternos) e as histórias de encantamento, bruxedos e magias, que, com os séculos e por longos e emaranhados caminhos, se

popularizaram e se transformaram nos contos de fadas da Literatura Infantil Clássica. (COELHO, 2008, p. 53)

De acordo com Coelho, os romances cortesês são responsáveis pelos principais fatores que caracterizam os contos de fadas. Contudo, é necessário esclarecer que ela faz uma distinção entre eles e os contos maravilhosos. Estes seriam todos aqueles que tiveram sua origem na cultura oriental, tendo sua narrativa pautada em “uma problemática material/social/sensorial/ - busca de riquezas; a conquista do poder; a satisfação do corpo -, ligada basicamente à realização socioeconômica do indivíduo em seu meio.” O Gato de Botas e Aladim e a Lâmpada Maravilhosa são alguns exemplos dessa categoria. Já os contos de fadas seriam os herdeiros das influências do amor cortês e, por essa razão, a história “gira em torno de uma problemática espiritual/ética/existencial, ligada à realização interior do indivíduo, basicamente por intermédio do Amor” (COELHO, 2008, p. 85). Os contos que tem como motivo central o encontro entre o cavaleiro e sua amada, seja princesa ou plebeia, após vencer inúmeros obstáculos pertencem a essa categoria, como Rapunzel, A Bela Adormecida ou Cinderela.

Essa classificação faz sentido se considerarmos apenas os contos que ficaram popularmente conhecidos após as adaptações de Perrault e Grimm. A partir do momento que outros contos são levados em conta percebe-se que essa distinção não se sustenta. Mais à frente, por exemplo, veremos uma versão comum de uma Cinderela do folclore francês que transitaria muito bem entre as duas categorias, talvez até mais na primeira, uma vez que o objetivo central da protagonista era saciar sua fome, nada mais que um tipo de satisfação corporal. Contudo, há de fato uma distinção entre contos de fadas e maravilhosos, mas ela não reside na temática e sim no meio de divulgação e propagação. De acordo com Zipes (2006,2006), o conto maravilhoso (*conte merveilleux*) ou conto mágico (*Zaubermärchen*) é um tipo de narrativa propagada pela tradição oral, ao passo que o conto de fadas é a apropriação e o desenvolvimento desse gênero na tradição literária. Em outras palavras, conforme os contos maravilhosos foram sendo escritos em latim ou nas línguas vernáculas entre os séculos XV e XVIII, o gênero de contos de fadas literários foi sendo constituído. Desde então, “os escritores começaram a estabelecer suas convenções, motivos, temas, personagens e enredos, com base em grande parte nos desenvolvidos pela tradição oral, mas alterados para se dirigir a um público letrado formado em sua maioria pelo clero, aristocracia

e classes médias³⁴” (ZIPES, 2006a, p. 45).

Apesar dessas alterações sofridas no decorrer do tempo com o objetivo de atender as demandas das classes dominantes, os contos de fadas estão intimamente ligados com as temáticas desenvolvidas pelas classes camponesas, mesmo elas tendo sido excluídas da tradição literária. Além disso, a forma dada aos contos de fadas praticamente não se distingue dos contos maravilhosos. Nesse sentido, compreender o que é um conto maravilhoso nos ajuda a entender o que é um conto de fadas. No famoso estudo *Morphology of the Folk Tale* (1968) de Vladimir Propp (apud ZIPES, 2006 e 2006), o autor estabelece 31 funções básicas³⁵ que constituem a formação do paradigma que caracterizam o conto maravilhoso e que ainda é comum na Europa e na América do Norte. Apesar das funções paradigmáticas de Propp nem sempre se aplicarem a todos os tipos de contos, Zipes (2006a) explica que elas contribuem no entendimento de que os contos maravilhosos são pautados em estruturas básicas que facilitam a memorização, o reconhecimento e a reprodução. Ao manter uma estrutura similar no decorrer de centenas de anos, tornou possível que as pessoas armazenassem, lembrassem e reproduzissem o enredo dos contos, alterando-os conforme suas experiências e desejos. As funções são combinadas e rearranjadas com o intuito de induzir esperança e encantamento ao público. Nesse sentido, esse tipo de narrativa promove a utopia sugerindo que qualquer problema econômico, político ou social possa ser resolvido. Essa utopia está expressa por meio tanto da intemporalidade, quanto da falta de um lugar específico. O “era uma vez”, “o reino distante” ou “na floresta encantada” são não lugares onde todos os sonhos podem se tornar realidade. No entanto, o mais importante é que geralmente isso ocorre por meio de uma

³⁴ [...] writers began establishing its particular conventions, motifs, topoi, characters, and plots, based to a large extent on those developed in the oral tradition but altered to address a reading public formed largely by the clergy, aristocracy, and the middle classes.

³⁵ Zipes resume essas funções: Geralmente a trama envolve um protagonista que sofre uma interdição ou proibição a qual ele ou ela é viola. Em função dessa violação, o protagonista é obrigado a partir ou é banido e recebe uma tarefa em relação à interdição ou proibição. Tal tarefa será a marca de seu personagem, ou seja, ele é estereotipado por ela. Uma vez estabelecido qual papel que o protagonista exercerá no enredo conforme a tarefa que lhe foi dada, a trama se segue com ele encontrando amigos ou inimigos. Estes geralmente são representados por uma bruxa, ogro ou fada do mal, enquanto o amigo toma forma de um indivíduo ou criatura misteriosa e sobrenatural dotado de poderes únicos e que oferece presentes ao protagonista. É comum que três animais ou criaturas o testem a fim de verificar se ele ou ela é digno da ajuda. “Seja qual for a ocasião, o protagonista deve provar a si mesmo e adquirir dons que são frequentemente agentes mágicos, que trazem uma mudança ou transformação mágica ou milagrosa” (ZIPES, 2006, p. 50 tradução minha). Mais uma vez o protagonista é testado e vence as forças inimigas, contudo, ocorre uma peripécia que muda a sua sorte temporariamente, sendo necessária uma intervenção mágica para que ela seja revertida novamente. Com frequência o protagonista faz uso de agentes mágicos ou da astúcia para alcançar seu objetivo. Seu sucesso geralmente leva ao casamento, à aquisição de dinheiro, sobrevivência e sabedoria ou uma combinação desses três. Mas, seja “Seja qual for o caso, o protagonista é transformado no final. As funções, que movem a ação e constituem o enredo proporcionam as condições para uma transformação ‘maravilhosa’” (ZIPES, 2006, p. 50 tradução minha)

intervenção mágica ou miraculosa que leva ao encantamento ou o maravilhar-se, atributos definidores e essenciais na identificação de um conto de fadas (ZIPES, 2006a)

Dentro dessa estrutura estão expressos ideologias e sistemas de valores que variam conforme o narrador, o ouvinte e o tempo histórico. Quando esses contos eram majoritariamente da tradição oral camponesa eram seus sistemas de valores que estavam impregnados nas narrativas. Conforme eles foram sendo apropriados pelas classes mais altas por meio da literatura e, posteriormente, para a cultura de massa através do cinema norte-americano, os valores ideológicos passaram a serem outros. Em última análise, portanto, a definição do conto maravilhoso e do conto de fadas que dele deriva pode ser entendida como a forma que um narrador ou autor articula as funções conhecidas do gênero a uma determinada estética e ideologia, tudo isso induzindo ao sentimento de esperança e maravilha. Como afirma Zipes (2006a), a ordem simbólica estabelecida pelos contos de fadas não é estática, mas com certeza ela é marcada pelos motivos, enredos e convenções facilmente reconhecíveis e, principalmente, enquadrada dentro uma lógica patriarcal. Dessa forma, o conto de fadas dá voz aos desejos utópicos ao mesmo tempo em que pondera os impulsos e conflitos de gênero, étnico, familiares e sociais. Fazendo isso, portanto, ele é tanto um reflexo quanto um questionador dos códigos sociais.

O estudo do historiador Robert Darton (1988) é um exemplo da alteração do sistema de valores presentes nas narrativas de contos de fadas ao mesmo tempo em que serviram como base funcional para esse estilo literário. Apesar de seu trabalho ter o intuito de investigar as características que distinguem os contos franceses dos demais europeus como um modo de determinar a forma que os camponeses franceses do Antigo Regime lidavam com o mundo, ele nos oferece informações importantes que demonstram tanto essa dualidade entre realidade social e utopia, quanto a distancia cultural dos contos orais camponeses, quando comparado com as narrativas que se tornaram famosas após os séculos XVIII e XIX. Uma versão camponesa francesa de Cinderela é um exemplo significativo a esse respeito. Nessa história são observados elementos significativamente distintos dos presentes na narrativa mais famosa, como a ausência de uma fada madrinha, que é substituída pela Virgem Maria. E ela não transforma abóboras em carruagens ou faz aparecer lindos sapatinhos de cristal. O que ela faz é dar a Annette uma forma de saciar a sua fome, referenciando a maior preocupação do camponês francês desse período: comer. Embora príncipes e castelos coabitem esses contos como um sonho longínquo, o desejo imediato de matar a fome se sobrepõe a todos os demais. Danton explica que, durante o Antigo Regime, a classe

camponesa estava submetida a um sistema senhorial quase impossível de escapar. Apesar de usufruírem um pouco mais de liberdade que os servos, dispunham de pouca terra para alcançarem a independência econômica. Além disso, eram obrigados a entregar praticamente todo excedente ao senhor da terra, acarretando em uma enorme massa de pessoas desnutridas e facilmente suscetíveis a doenças fatais, muitas das quais nem sequer chegavam à idade adulta. Diante de uma realidade tão dura, em que carne é praticamente artigo de luxo, não é difícil de compreender, portanto, porque encher a barriga se tornava mais urgente que sonhos de casar ou ser rico. Darnton menciona vários outros contos em que o desejo de comida se sobressai aos demais, como ocorre, por exemplo, em “Desejos Ridículos” que Perrault adaptou. A necessidade por comida deu origem também aos contos com a temática de abandono dos filhos, como “Pequeno Polegar” ou “João e Maria”. Eles refletem uma realidade que obrigava os pais a deixarem para trás os filhos pela total ausência de recursos para alimentá-los.

É claro que outros sonhos também habitam a imaginação dos camponeses franceses, inclusive os usuais castelos e princesas. No entanto, geralmente seus desejos permanecem fixados na realidade material. “Um herói consegue ‘uma vaca e algumas galinhas’: outro, um armário cheio de panos de linhos. Um terceiro contenta-se com trabalho leve, refeições regulares e um cachimbo cheio de fumo” (DARNTON, 1988, p. 53). Por essa razão, os contos populares quase sempre ocorrem dentro de dois contextos básicos que envolvem o mundo a qual o camponês do Antigo Regime faz parte: a casa ou a aldeia; e a estrada aberta. “A oposição entre a aldeia e a estrada percorre os contos, exatamente como se fazia sentir nas vidas dos camponeses, em toda parte, na França do século XVIII” (DARNTON, 1998, p. 54). Os contos que envolvem a aldeia, em geral, abordam a realidade familiar atrelada ao trabalho, demonstrando que a necessidade do envolvimento de todos os membros da família era de crucial importância para a sobrevivência econômica. Não importava a idade, todos tinham que contribuir para o sustento familiar. A noção de exploração infantil era completamente desconhecida naquela época, pelo contrário, ficavam indignados quando não ocorria. De acordo com Darnton, sejam com intervenção mágica ou não, esses contos “expressam um fato básico da vida dos camponeses, de forma hiperbólica. Todos enfrentavam um trabalho interminável, sem limites, da mais tenra infância até o dia da morte” (DARNTON, 1998, p.55). Para as mulheres praticamente não havia fuga, nem mesmo o casamento representava uma melhora na condição laboral, ao contrário, “impunha uma carga adicional, porque submetia as mulheres ao trabalho no sistema de manufatura a domicílio, (*putting-out*

system'), além do trabalho para a família e a fazenda" (DARNTON, 1998, p.56). Para os homens, em geral os filhos, a solução era a estrada, a outra dimensão da realidade camponesa explorada pelos contos populares. Neles os rapazes partem em busca de fortuna que, com frequência, a obtém por meio de uma intervenção mágica. É comum, por exemplo, o herói ser abordado por uma velha horrorosa que lhe pede um pedaço de pão, mas que, na verdade, é uma fada disfarçada. No entanto, essa partida, por mais emocionante que possa parecer, na verdade era carregada de perigos. As estradas francesas praticamente não eram policiadas e toda sorte de gente transitava nelas. Os contos muitas vezes tentava alertar para os riscos que poderiam ser encontrados pela frente, advertindo, principalmente, que não se podia confiar em ninguém que encontrasse pelo caminho.

O conto da Chapeuzinho Vermelho é um exemplo clássico desse tema. No entanto, algumas versões camponesas registram um final bastante distinto do que estamos acostumados. Das mais de 35 registradas, a maioria delas termina com a menina sendo devorada pelo lobo. Mas ao contrário do que ocorre nas adaptações de Perrault e Grimm, não há uma causa para essa fatalidade, ela não desobedeceu a sua mãe, ou tomou o caminho errado por ignorar os letreiros de aviso, em outras palavras, não há uma lição de moral. "Ela, simplesmente, caminhou para dentro das mandíbulas da morte. É a natureza inescrutável e inexorável de calamidade que torna os contos tão comoventes, e não os finais felizes que eles, com frequência, adquirem, depois do século XVIII" (DARNTON, 1988, p. 79). Esse desfecho tão cruel era uma demonstração da realidade social a qual os camponeses faziam parte e que, na época, era praticamente impossível de escapar, cabendo a eles apenas tentar se proteger.

Seria em função dessa característica que as histórias francesas não apresentam em suas narrativas uma grande quantidade de elementos mágicos. "Elfos, demônios, espíritos da floresta, toda a panóplia indo-europeia de seres mágicos reduz-se, na França, a duas espécies, os *ogres* e as fadas" (DARNTON, 1988, p. 38). E quando estes surgem, adquirem fraquezas humanas e não interferem na trajetória dos heróis e heroínas de forma significativa, deixando-os resolver seus problemas por conta própria por meio da esperteza e cartesianismo, ou, na linguagem vulgar dos camponeses, astúcia e intriga. Esse atributo leva Darnton a concluir que as narrativas camponesas do Antigo Regime eram, na realidade, "um programa para a sobrevivência, não uma fantasia ou uma fuga" (DARNTON, 1988, p. 54). Diante de uma realidade dura e cruel a qual estavam sujeitos, seu folclore advogava para a cautela que deveria se ter diante dela. Raramente tinham algum fundo de moralismo, ao contrário, muitas vezes davam indícios que o bonzinho demais acabava sendo tomado por idiota. Mesmo

apresentando mensagens de que a honestidade, a generosidade e a coragem são recompensadas, demonstram que não se pode confiar em todos aqueles que se encontram no caminho.

Isso não significa que o sentimento utópico era negligenciado nos contos camponeses. E nem que ele não estava expresso apenas no sonho de conseguir comida, tecidos ou um trabalho mais leve. Ele se expressa pela forma que o herói é representado e como ele lida com seus antagonistas. Uma vez que a esperteza era valorizada em detrimento da idiotice, os contos definiam o herói – em geral todo aquele que ocupava uma posição de desvantagem na sociedade da época – como astuto, ao passo que ao vilão – o patrão, a madrasta, o feiticeiro ou qualquer um que detivesse algum tipo de poder – ocupava o papel do estúpido. “A estupidez representa a antítese da velhacaria; o pecado da simplicidade, um pecado mortal, porque a ingenuidade, num mundo de vigaristas, é um convite ao desastre” (DARNTON, 1988, p. 82). Diferentemente do tom moralista atribuído aos alemães e ingleses, por exemplo, os protagonistas franceses encaravam as adversidades por meio da esperteza e do logro.

A realidade cruel, obviamente, não era exclusiva aos camponeses franceses. Praticamente toda a Europa expressava em seus contos populares a crueldade a qual estavam sujeitos. Em “Grisélidis”, o marido brutaliza sua esposa, “Pele de Asno” mostra um pai que deseja a própria filha, “João e Maria” e o “Pequeno Polegar” são um reflexo das grandes fomes que obrigavam os pais a abandonar seus próprios filhos (COELHO, 2008, p. 44) entre inúmeros outros exemplos. Toda essa crueldade expressa nessas narrativas pode nos levar a questionar como esses contos poderiam ser direcionados para as crianças. Na realidade, não o eram exclusivamente, eles se destinavam a todos que os ouvissem. É importante ressaltar que as crianças, até meados do século XVIII, não eram vistas como especiais ou inocentes, com frequência presenciavam as atividades sexuais de seus pais e, como mencionado, se juntavam a força de trabalho familiar tão logo comessem a caminhar. A visão que se tinha sobre elas não é diferente de um quadro da Idade Média que as retratavam tal qual um adulto, mas de menor tamanho. A crueldade desses contos, portanto, refletiam não só a realidade social da época, mas também a sensibilidade a respeito dos camponeses europeus fossem eles crianças ou não.

O tom sensível dado aos contos que conhecemos é resultado de um processo que tornaram os contos mais “civilizados” (no sentido de Elias (1994)) conforme foram sendo apropriados pelas classes dominantes e a sofisticação, não só de atitudes, mas também de emoções foram universalizadas. Durante o Antigo Regime, a maior parte das cortes europeias

já exercia o processo de autocontrole gestual e emocional como forma de distinção social. A população camponesa, todavia, ainda estava muito distante desse processo, fato que pode ser observado na estética dessas narrativas, muito mais cruas e humanas. Ela era expressa nos contos populares com flatulências, arrotos, esterco sendo jogado uns nos outros ou uma Cinderela que cata os piolhos das irmãs postiças (DARNTON, 1998). Trata-se de um universo intensamente humano, que já na época, não pertencia mais a todas as classes sociais, mas referenciava as “paixões, valores, interesses e atitudes de uma sociedade camponesa hoje extinta” (DARNTON, 1998, p. 77).

Não só a sociedade camponesa, mas muitos dos seus valores se extinguíram conforme os contos populares maravilhosos foram sendo apropriados pelas classes mais altas. Antes disso, contudo, sua permanência na tradição oral era praticamente exclusiva, e isso não se deve só porque elas não atendiam aos gostos e demandas das classes dominantes, mas também por uma razão bastante lógica. Por todo esse tempo a imensa maioria da população não era letrada. Arelado, ainda, ao fato que, até o século XV, as tecnologias de impressão eram incipientes, o que garantia uma baixa circulação das obras literárias (ZIPES, 2007). Claro que houveram algumas publicações isoladas dessas histórias. “Amor e Psique”, um dos primeiros contos de fadas literários que se tem registro, é datado do século II. Os contos populares, contudo, não tinham um público receptivo, tendo que ser incluído dentro de outras histórias ou coletâneas de anedotas. Esses contos, em geral, tinham um forte tom moralista e eram utilizados como instrumento de educação ética e moral de meninos e homens. Foi somente depois desse século que os contos de fadas começaram a ter uma circulação maior entre as classes mais altas, bem como passaram a ser publicados em línguas vernáculas (ZIPES, 2007).

A estrutura embrionária que os contos de fadas tinham até então só começou a se desenvolver após o século XV tendo como pioneiros os escritores Gianfrancesco Straparola de Caravaggio e Giambattista Basile, considerado os primeiros a fazer sucesso entre as classes dominantes com esse tipo de narrativa. O sucesso de ambos foi favorecido por uma atmosfera que já estava preparada para aceitar os contos de fadas, em decorrência principalmente da obra de *Decamerone* de Boccaccio, que influenciou várias coleções de novelas e *chapbooks*³⁶ produzidas no decorrer do século XIV em Florença. Boccaccio, na realidade, é conhecido como o primeiro a estabelecer um modelo para todos os futuros escritores do gênero ao sofisticar e alargar as temáticas e motivos presentes na história. Além disso, o

³⁶ Um pequeno panfleto contendo contos, baladas ou folhetos vendidos por vendedores ambulantes.

desenvolvimento das tecnologias de impressão e o enriquecimento das cidades italianas também foram fatores que permitiram um ambiente favorável à emergência de novos estilos literários dando espaço para o desenvolvimento do gênero de contos de fadas. A obra de Caravaggio, *Le Piacevoli Notti* (As Noites Agradáveis), 1550-53 reúne um quadro narrativo que inclui anedotas eróticas, fábulas e contos de fadas como “O Príncipe Porco” e “Constantino”, considerados os precursores de “João Ouriço” e “O Gato de Botas” (ZIPES, 2007). Mais de meio século depois, Basile alcança o mesmo sucesso com *Lo Cunto de li Cunti* mais conhecida como Pentamerão. Publicado postumamente em 1632 no dialeto napolitano, o livro é regido pelo conto de uma princesa que não era capaz de rir chamada Zoza e cuja história é o pano de fundo no qual os outros 49 contos se encaixam. Vários contos conhecidos estão presentes nessa obra como “Cinderela”, “A Bela Adormecida” e “Rapunzel”, além de ser o primeiro livro em língua latina a citar um ogro (COAN, 2007).

Essas duas obras desempenharam um papel crucial na formação do gênero do conto de fadas literário. Impregnados de folclore, costumes, história e literatura, os contos apresentavam elementos que, no decorrer do tempo, seriam característicos dessa narrativa como o poder e a transformação, além de como a roda da fortuna intervém na vida das pessoas criando oportunidades para ascender na sociedade ou lhes garantir alguma felicidade.

No decorrer do período em que os contos de fadas eram sucesso na Itália, a Inglaterra também apresentou indícios de estar desenvolvendo essa tradição literária. Há elementos de contos de fadas nos “Contos da Cantuária” (1386 – 1400) de Chaucer, na “Rainha das Fadas” (1590-96) de Spencer e em várias peças de Shakespeare como “Sonhos de uma Noite de Verão” (1605) ou “Rei Lear” (1606), por exemplo. Contudo, de acordo com Zipes (2007), a hostilidade puritana em relação à diversão durante o século XVII impediu que esse gênero se desenvolvesse no país. Já na França as condições eram outras e, durante o fim do Antigo Regime, se mostraram totalmente favoráveis à ascensão da tradição dos contos de fadas. Em primeiro lugar, o país se tornara o mais poderoso da Europa e o francês era usado na maioria das cortes europeias. Adicionalmente, a França vivia um período de grande efervescência da atividade cultural.

O desenvolvimento dessa tradição, contudo, deve em parte aos autores italianos. Não se sabe exatamente como e por quais caminhos, mas é certo que os contos de Basile e Straparola exerceram uma profunda influência nos contos de fadas franceses. Três das

histórias de Mlle. Lhéritier³⁷ – “A Princesa Discreta”, “Os Encantamentos de Eloquência” e “Ricdin-Ricdon” – apresentam muita familiaridade com os contos de ambos. Pelo menos seis contos de Mme. d'Aulnoy podem ser atribuídos às fábulas de Straparola, cujo trabalho pode ser visto de forma imitativa também em outros contos de outros autores. Até mesmo Perrault modelou alguns contos com base nas coleções de Straparola e Basile. (ZIPES, 2006). A influência dos autores italianos vai além, como eles, as autoras e autores da França dos séculos XVII e XVIII exploraram os contos maravilhosos com estratégias narrativas conscientes com o intuito de lidar com as questões sociais do seu tempo.

Uma dessas estratégias e, provavelmente, uma das principais razões para o início do seu desenvolvimento na França, era o movimento de valorização feminina da época. Isso pode parecer um contrassenso, visto que atualmente, entre as pesquisas que concernem os contos de fadas ou os filmes de princesas da Disney que deles derivaram, é quase um consenso que eles estão enraizados nas ideias patriarcais. Em grande medida isso é correto, no entanto, esse padrão se deve principalmente à forma como os contos de fadas foram modelados a partir de meados do século XVIII. Não que os contos franceses do século XVII fossem muito revolucionários quando os analisamos com um olhar do século XXI, eles ainda atrelavam a mulher ao lar e ao casamento. Contudo, quando os autores, sejam mulheres ou homens, criavam reinos maravilhosos governados por fadas e praticamente sem nenhuma referência aos elementos alegóricos gregos, romanos e cristãos, eles estavam claramente se opondo ao reinado mundano de Luís XIV e da Igreja com suas hierarquias dominadas pelos homens. “As fadas eram oniscientes, onipotentes e governavam seus universos, e não havia nenhuma explicação por que ou como eles haviam conseguido um poder tão grande³⁸” (ZIPES, 2006, p. 72). É em função disso que, para Zipes, o termo “*conte de fêe*” cunhado nesse período por Mme. Marie-Cheterine d’Aulnoy e Henriette Julie de Murat é muito mais que uma marca do gênero, mas um indício de sua natureza e do poder narrativo das mulheres dessa época. Aparentemente, com o tempo, as fadas foram sendo excluídas ou diminuindo sua importância na trama, principalmente se compararmos as primeiras versões literárias com as adaptações para o cinema.

Apesar de Perrault ter se tornado o mais conhecido autor de contos de fadas desse período, foram de fato as mulheres que iniciaram e mantiveram o gênero na França do Antigo

³⁷ Romancista e poetisa francesa que integrou o movimento das Preciosas. É uma das principais escritoras de contos de fadas do período. É sobrinha de Charles Perrault a quem exerceu muito influência.

³⁸ Fairies were omniscient and omnipotent and ruled their universes, and there was no explanation why or how they had achieved such great power.

Regime. Em meio às peças e recitações comuns nos salões femininos, muitos contos eram lidos ou criados, gerando, posteriormente, inúmeras publicações. Como Coelho destaca, nesses salões era comum a leitura dos “romances preciosos”, cujos elementos derivavam tanto da Antiguidade clássica, quanto do maravilhoso medieval. “Por analogia a esses romances postos em moda, essas defensoras dos direitos intelectuais das mulheres passaram a ser chamadas de ‘preciosas’” (COELHO, 2008, p. 82). Influenciadas ainda pela tradição popular francesa e pelos contos italianos, “[...] Aulnoy, Bernard, Lhéritier e seus colegas transformaram o que Erica Harth descreveu como o salão de espaço da conversa no espaço da escrita³⁹”. (HANNON, Patricia. Apud ZIPES, 2006a, p. 68). Dentre as preciosas, a baronesa d’Aulnoy foi com certeza uma das mais importantes. Ela foi a primeira a instituir a moda das fadas na corte de Luís XIV ao incorporar o conto “*L’Isle de la Félicité*” em seu romance *L’Histoire d’Hypolyte*. Os contos de d’Aulnoy eram em sua maioria longas e desconexas. Nas narrativas eram frequentes as críticas dirigidas às maneiras convencionais da corte, mas principalmente, as exposições sobre a necessidade do amor natural e da *tendresse* frente à crueldade e violência. O sentimento amoroso era entendido como uma solução frente à relação de poder desigual vivida entre homens e mulheres. Contudo, d’Aulnoy estabelece um critério que define os que merecem ou não esse amor: a *tendresse*. Muitas vezes traduzida como ternura, essa palavra tem um significado que vai além. Ela representa os sentimentos naturais e verdadeiros entre um homem e uma mulher, cuja nobreza dependerá de seus modos e de como mantém padrões de civilidade na defesa do seu amor (ZIPES, 2006a). Promover a nobreza, aliás, não era apenas uma preocupação de d’Aulnoy, mas de praticamente todos os autores da época. Embora as razões que levassem alguém a escrever um conto de fadas fossem distintas, todos estavam preocupados em retratar normas e costumes que ilustrassem os comportamentos adequados, bem como o que constituía os sentimentos nobres. Nesse sentido, os contos de fadas de d’Aulnoy estava em consonância com os valores de distinção e a galanteria desenvolvida no corte do Antigo Regime.

O salão de d’Aulnoy e tantos outros presentes na época foi o principal cenário em que o conto de fadas literário francês foi convencionalizado e institucionalizado. Vários autores como Marie-Jeanne Lhéritier, Catherine Bernard, Charlotte-Rose Caumont de La Force, Henriette Julie de Murat, Jean de Mailly, Eustache Le Noble, Charles Perrault, entre vários outros, produziram coleções notáveis dentro de um curto período de tempo. Conscientes do

³⁹ [...] Aulnoy, Bernard, Lhéritier, and their colleagues transformed what Erica Harth has described as the salon of space of conversation into the space of writing.

papel metafórico que os contos de fadas poderiam exercer, seus contos iam muito além de meras histórias fantasiosas, eles eram resultado de um discurso social sobre o processo civilizador na França, a cultura moderna e o papel das mulheres (ZIPES, 2006a):

Embora a qualidade da escrita variasse entre esses autores, todos eles participaram de um notável movimento modernista, uma vez que esse era o período das guerras culturais francesas quando Nicolas Boileau e Perrault debateram os méritos dos modelos clássicos gregos e romanos versus a nova arte inovadora francesa na famosa *Querelle des Anciens et des Modernes* (Discussão dos Antigos e Modernos, 1687-96) e quando o "infame" *Querelle des femmes* (Discussão sobre Mulheres) se infiltrou em vários aspectos da cultura francesa. Este não era um debate oficial, mas ele ainda se alastrava publicamente durante a última parte do século XVII, conforme os homens continuavam publicando tomos sobre o papel apropriado das mulheres e como controlar seus corpos e comportamento, senão suas identidades. A transformação de contos literários e orais em *contes de fées* não era superficial ou decorativa. A estética que as mulheres e os homens aristocráticos e burgueses desenvolveram em suas peças de conversação e nos seus contos escritos tinha um aspecto sério⁴⁰. (ZIPES, 2006a, p. 70)

Existia, de acordo com Zipes (2006b), duas grandes tendências dos escritores de contos de fadas franceses: ou eles levavam o gênero à sério, ou o parodiavam. Contudo, qualquer que fosse a corrente utilizada, todos eles utilizavam o conto como forma de “engajar em um discurso institucionalizado em curso sobre costumes e maneiras nos séculos XVII e XVIII⁴¹” (ZIPES, 2006b, p. 32) Essencialmente era isso que fundamentava o trabalho de Perrault. Apesar da predominância feminina entre os autores de contos de fadas do período, foram os contos de Charles Perrault que se transfiguraram e se cristalizaram como contos de fadas clássicos. Conforme os contos de fadas foram sendo institucionalizados como literários, os homens que, cada vez mais, passaram a dominaram essas narrativas, ao contrário do que

⁴⁰ Though the quality of the writing varied among these authors, they all participated in a notable modernist movement, for this was the period of French cultural wars when Nicolas Boileau and Perrault debated the merits of classical Greek and Roman models versus new French innovative art in the famous *Querelle des Anciens et des Modernes* (*Quarrel of the Ancients and Moderns*, 1687–96) and when the “infamous” *Querelle des femmes* (*Quarrel about Women*) pervaded various aspects of French culture. This was not an official debate, but it still raged in public during the latter part of the seventeenth century, as men continued to publish tomes about the proper role of women and how to control their bodies and demeanor, if not their identities.³⁹ The transformation of literary and oral tales into *contes de fées* was not superficial or decorative. The aesthetics that the aristocratic and bourgeois women and men developed in their conversational games and in their written tales had a serious aspect to it.

⁴¹ [...]to engage in an ongoing institutionalized discourse about mores and manners in the seventeenth and eighteenth centuries.

ocorria na tradição oral, em que era do senso comum atribuir a transmissão dessas histórias às mulheres. Mesmo sendo um frequentador assíduo dos salões de sua sobrinha Mlle. L'Héritie, Mme. D'Aulnoy entre outras e, portanto, um simpatizante da sua causa e mais inclinado a respeitar as mulheres do que Boileau ou Racine, escrevendo contos que enfatizavam a necessidade de assumir uma atitude moral esclarecida em relação às mulheres (ZIPES, 2006a), seu grande papel foi o de “civilizar” os contos populares torando-os mais adequados para a audiência aristocrática. Apesar de não alimentar nenhum tipo de simpatia pelos camponeses e sua cultura arcaica, a maioria dos contos presente em sua primeira coletânea foram coletados do folclore popular francês e adaptados com base, principalmente, nos contos italianos. O resultado foi a publicação de *Histórias ou Contos dos Tempos Passados com Moralidades* (1697), mais conhecida pelo seu subtítulo *Contos da Mãe Gansa*, uma coletânea de onze histórias contendo, ao final de cada uma, lições de morais em forma de verso (DARNTON, 1998). Os contos presentes na primeira edição eram: *Chapeuzinho Vermelho*; *A Bela Adormecida*; *O Pequeno Polegar*; *Cinderela*; *Barba Azul*; *O Gato de Botas*; *As Fadas*; *Henrique, o Topetudo*; *Pele de Asno*; *Os Desejos Ridículos*; e *Grisélidis*.

Mesmo os contos contendo lições de morais, Perrault não os direcionou para as crianças de imediato, de fato seu interesse era atrair a atenção dos adultos. Assim como esclarece Zipes (2006a):

Muitos críticos consideram as histórias de Perrault escritas diretamente para crianças, mas ignoram o fato de que naquela época não havia literatura infantil, e que a maioria dos escritores de contos de fadas estava compondo e recitando seus contos para os seus colegas nos salões literários. Certamente, se Perrault pretendia dar um ponto final na “discussão dos antigos e dos modernos”, então ele obviamente tinha em mente um público adulto que entenderia seu humor e a maneira sutil em que ele transformou a superstição do folclore a fim de transmitir sua posição sobre o desenvolvimento “moderno” da civilidade francesa⁴² (ZIPES, 2006a, p. 73).

Darnton argumentar que, diferentemente de outros autores do período, Perrault tinha a capacidade de manter a linha original dos contos populares sem estragar “a autenticidade e a

⁴² Numerous critics have regarded Perrault's tales as written directly for children, but they overlook the fact that there was no children's literature per se at that time, and that most writers of fairy tales were composing and reciting their tales for their peers in the literary salons. Certainly, if Perrault intended them to make a final point in the “Quarrel of the Ancients and the Moderns,” then he obviously had an adult audience in mind who would understand his humor and the subtle manner in which he transformed folklore superstition to convey his position about the “modern” development of French civility.

simplicidade da versão oral com detalhes embelezados” (DARNTON, 1998, p 89). Contudo, os contos de Perrault sofreram vários ajustes para atender ao gosto das classes aristocráticas que faziam questão de manter o refinando e a civilidade como mecanismo de distinção (ELIAS, 1994 e 2001). Com a institucionalização dos contos de fadas durante o século XVII e início do XVIII, essas narrativas se tornaram uma forma aceitável através da qual as condutas, modos e personagens eram combinados e arranjados a fim de expressar o processo civilizador da classe aristocrática (ZIPES, 2006b). Nesse sentido, Perrault é constantemente considerado o responsável por moldar o folclore em um estilo literário e requintado com o intuito de orientar o comportamento de adultos e crianças de maneira elegante. “Ao mesmo tempo, ele estabeleceu padrões rígidos de comportamento que se destinavam a regular e limitar a natureza do desenvolvimento das crianças e regular as relações sexuais e o comportamento social dos jovens adultos⁴³” (ZIPES, 2006b, p. 32). Com o intuito de demonstrar os modelos e padrões comportamentais dos contos de Perrault, Zipes (2006b) divide as histórias de Mãe Gansa em dois grupos baseados na distinção de gênero. O primeiro consta “A Bela Adormecida”, “Chapeuzinho Vermelho”, “Barba Azul”, “As Fadas” e “Cinderela”. No segundo estão contidos “O Gato de Botas”, “Henrique, o Topetudo” e “Pele de Asno”. O primeiro grupo é destinado à socialização feminina, ao passo que o segundo são dirigidos aos meninos. Eles demonstram quais são as noções de civilidade de Perrault em relação a cada gênero.

Apesar de uma das razões que Perrault atribui a sua obra ser a de elevar a imagem feminina, as heroínas escritas por ele revelam uma visão bastante limitada em relação às mulheres (ZIPES, 2006b). Sua mulher civilizada não só pertence à aristocracia, como é bela, educada, graciosa, laboriosa e comportada. Caso ela falhe em relação a qualquer um desses atributos, é punida como Chapeuzinho Vermelho. A mulher ideal de Perrault demonstra unicamente reserva e paciência, se mostrando “passiva até que o homem certo reconheça suas virtudes e a despose. Ela vive apenas através do homem e para o casamento. O homem age, a mulher espera. Ela deve disfarçar suas pulsões instintivas sob a forma de linguagem educada, maneiras corretas e roupas elegantes. Se ela tem permissão para revelar alguma coisa, é para demonstrar como ela pode ser submissa⁴⁴” (ZIPES, 2006b, p. 41). Em contraste com a

⁴³ At the same time he set stringent standards of comportment that were intended to regulate and limit the nature of children’s development and regulate the sexual relations and social comportment of young adults.

⁴⁴ [...] she must be passive until the right man comes along to recognize her virtues and marry her. She lives only through the male and for marriage. The male acts, the female waits. She must cloak her instinctual drives in

supremacia da beleza nos contos femininos, as histórias destinadas aos meninos predominam a inteligência e a coragem. Nenhum desses heróis é particularmente bonito, mas eles se distinguem por essas características. Além disso, todos eles agem por conta própria para conseguir subir na escala social. “Ao contrário dos contos de fadas que lidam com mulheres onde o objetivo principal é o casamento, esses contos demonstram que o sucesso social e realização são mais importantes do que ganhar uma esposa” (ZIPES, 2006b, p. 42). Nota-se, nesse aspecto, que origem burguesa de Perrault desempenha um papel crucial no desenvolvimento dos ideais civilizadores de seus contos:

Examinando as principais características e comportamento dos protagonistas masculinos e femininos de Perrault, podemos ver claramente que ele procurou retratar tipos ideais para reforçar os padrões do processo civilizador estabelecido pela sociedade francesa da classe alta. Perrault não só informou seus enredos com padrões normativos de comportamento para descrever uma constelação social exemplar, mas também empregou uma distinta forma burguesa-aristocrática de linguagem que foi deliberadamente planejada para demonstrar o modo adequado de conversar com eloquência e civilidade. Convenções educadas, frases eloquentes e racionais foram empregadas para distinguir os personagens como tendo alto grau social e educação adequada. Além disso, Perrault usou uma descrição formal para mostrar a natureza exemplar de seus protagonistas. Por exemplo, a transformação de Cinderela de “empregada vagabunda” à “princesa virtuosa,” realizada pela fada madrinha, foi em parte um exercício de design de moda. Perrault queria mostrar o que as pessoas superiores deveriam usar e como elas deveriam se portar. “Todas as senhoras prestaram muita atenção ao seu penteado e roupas com a intenção de se assemelhar a ela no dia seguinte desde que pudessem encontrar materiais tão bonitos e alfaiates tão talentosos.” Cinderela exhibe todas as graças esperadas de uma moça refinada e aristocrática. Além disso, ela tem perfeito controle sobre seus sentimentos e movimentos. Ela não desgraça suas irmãs, mas as trata com dignidade. Sua compostura é admirável, e, quando chega a hora de partir, demonstra uma grande autodisciplina temperada com polidez⁴⁵ (ZIPES, 2006b, p. 42-43).

polite speech, correct manners, and elegant clothes. If she is allowed to reveal anything, it is to demonstrate how submissive she can be.

⁴⁵ By examining the major features and behavior of Perrault’s male and female protagonists, we can clearly see that he sought to portray ideal types to reinforce the standards of the civilizing process set by upper-class French society. Not only did Perrault inform his plots with normative patterns of behavior to describe an exemplary social constellation but he also employed a distinct bourgeois–aristocratic manner of speech that was purposely contrived to demonstrate the proper way to converse with eloquence and civility. Polite conventions, eloquent phrases, and rationalities were employed to distinguish the characters as having high social rank and proper breeding. In addition Perrault used formal description to show the exemplary nature of his protagonists. For instance, Cinderella’s transformation from “slutty maid” to “virtuous princess,” accomplished by the fairy godmother, was in part an exercise in fashion design. Perrault wanted to display what superior people should wear and how they should carry themselves. “All the ladies paid close attention to her hairdo and clothes with the intention of resembling her on the morrow provided that they could find materials just as beautiful and tailors just as talented.” Cinderella displays all the graces expected from a refined, aristocratic young lady. Moreover, she has perfect control over her feelings and movements. She does not disgrace her sisters but treat them with dignity. Her composure is most admirable, and, when it

A adaptação de Perrault dos contos populares orais ao estilo literário não era uma mera transformação estilística, ela deslocou a perspectiva narrativa do campesinato para a elite burguesa-aristocrática alterando, dessa forma, como a realidade social deve ser apresentada. A visão particular burguesa de Perrault refletiu nas formas que as crianças e adultos passaram a perceber seu corpo, status, sexualidade, papéis sociais e comportamentos através dos contos de fadas. Isso “explica porque as famílias de classe média começaram a repetir prontamente e a ler os contos as suas crianças nos séculos XIX e XX⁴⁶” (ZIPES, 2006b, p. 43). As transformações realizadas por Perrault e por outros autores de contos de fadas desse período negligenciaram por completo as manifestações simbólicas matriarcais que eram comuns nos contos camponeses. A imagem feminina representada como iniciadora da ação e da mutação humana foi completamente alterada. “O resultado foi que, no final do século XVII, a mulher original que trouxera a salvação poderia encontrar sua própria e ‘verdadeira’ salvação apenas sacrificando-se a um homem em sua casa ou castelo, símbolo da submissão ao governo patriarcal” (ZIPES, 2006b, p. 49).

Esses padrões normativos contidos nessas histórias, originalmente destinadas à socialização das classes altas, entraram no “fluxo da cultura popular, através da *Bibliothèque Bleue*, as antigas brochuras que eram lidas em voz alta, nas *veillées*, nas aldeias onde alguém era capaz de ler” (DARNTON, 1998, p. 90). Essas coleções, que mais tarde foram imitadas na Alemanha como *Blaue Bibliothek* e na Inglaterra como *chapbooks*, eram inicialmente dedicadas às lendas, vidas de santos e romances Arthurianos. Somente após o final do século XVIII que os editores passaram a inserir os contos de fadas nesse formato. A maioria das histórias foi abreviada e a linguagem adaptada para torná-las mais compreensíveis para todos os tipos de público, inclusive as crianças. O sucesso desses livros baratos foi essencial para o início da aceitação do gênero de contos de fadas como literatura infantil, uma vez que ele foi preparado pela aprovação das classes dominantes (ZIPES, 2007).

No decorrer do tempo, portanto, os contos outrora dignificados apenas como tradição oral popular passaram a habitar o universo refinado da aristocracia e da alta burguesia. As novas versões literárias foram apropriadas pelas classes mais baixas que, mais uma vez, foram alteradas pela tradição oral. Essas novas versões de alguma forma chegaram aos ouvidos de escritores que as reingressaram na tradição literária. Esse processo acabou levando as versões

comes time to depart, she demonstrates great self-discipline tempered with politeness.

⁴⁶ [...]it explains why middle-class families began readily repeating and reading the tales to their children in the nineteenth and twentieth centuries.

literárias para além das fronteiras da França, se misturando ao folclore do restante da Europa e instituindo o “modo” francês de contar essas narrativas. Como Zipes (2007) nos conta, a maioria dos primeiros autores do gênero morava em Paris, portanto a forma de escrever contos de fadas foi concentrada dentro uma atmosfera feudal que estabeleceu determinadas convenções e paradigmas discursivos os quais os autores obrigatoriamente utilizavam em suas histórias, seja misturando, rearranjando, expandindo ou aprofundando as diversas funções conhecidas do gênero, “[...] que em 1715, já havia formado um tipo de cânone que consistia não só nas grandes histórias clássicas como ‘Cinderela’, ‘A Bela Adormecida’, ‘Rapunzel’, ‘Rumpelstiltskin’, ‘O Gato de Botas’, ‘Chapeuzinho Vermelho’, ‘A Bela e Fera’, [...] mas também a coleção gigantesca de As Noites Árabes⁴⁷” (ZIPES, 2007, p. 15).

A tradução das Mil e Uma Noites, de Antoine Galland, é um marco histórico na tradição literária francesa. Na realidade, ele não traduziu as histórias literalmente, mas as adaptou para atender o gosto dos leitores franceses, inventado algumas situações ou utilizando informações adquiridas de um informante árabe para criar seus próprios contos. Essa obra e todas as demais que se inspiraram nela não só fizeram um grande sucesso, como marcaram a literatura francesa e ocidental.

Todas as coleções orientais tinham um grande apelo exótico para os leitores de contos de fadas, não só na França. Os leitores europeus tinham um forte interesse em outros países e culturas “exóticas”, e os contos, embora altamente implausíveis e maravilhosos, atraíam os leitores porque pareciam representar essas “outras” pessoas diferentes e estranhas através de realizações de desejos óbvios e fantasias de fuga. Além disso, o material, os temas, os cenários e os enredos dos contos forneceram aos escritores e contadores europeus um repertório maior e estimularam sua imaginação nos séculos vindouros, pois os contos árabes em particular foram traduzidos em centenas de edições e em muitas línguas européias diferentes. Entre eles “Sinbad, o Marinheiro”, “Aladim e a Lâmpada Maravilhosa”, e “Ali Baba e os Quarenta Ladrões” tornaram-se parte da tradição clássica ocidental. Como a maioria dos contos de Perrault, eles continuaram conosco até o século XXI⁴⁸ (ZIPES, 2006a, p. 74).

⁴⁷ [...] by 1715, had already formed a type of canon that consisted not only of the great classical tales such as “Cinderella,” “Sleeping Beauty,” “Rapunzel,” “Rumpelstiltskin,” “Puss in Boots,” “Little Red Riding Hood,” “Beauty and the Beast,” “Bluebeard,” “The Yellow Dwarf,” “The Blue Bird,” and “The White Cat,” but also the mammoth collection of *The Arabian Nights*.

⁴⁸ All of the Oriental collections had a great exotic appeal to readers of fairy tales, not only in France. European readers had a strong interest in other “exotic” countries and cultures, and the tales, though highly implausible and marvelous, attracted readers because they appeared to represent these “other” diverse and strange people through obvious wish-fulfillments and escape fantasies. In addition, the material, motifs, settings, and plots of the tales furnished European writers and storytellers with a greater repertoire and stimulated their imaginations for centuries to come, for the Arabian tales in particular were translated in hundreds of editions and many different European languages. Among them “Sinbad the Sailor,” Aladdin and the Magic Lamp,” and “Ali Baba and the Forty Thieves” have become part of the Western classical tradition. Like most of

Por volta de 1720 o conto de fadas literário já estava firmemente estabelecido na França, mas foi com a publicação dos 41 volumes de *Le Cabinet des Fées*⁴⁹, de Charles Mayer, entre 1785 e 1789, que o gênero alcançou sua institucionalização máxima e finalmente se tornou um discurso estabelecido na tradição literária ocidental. Desde então, qualquer autor que pretendesse escrever esse tipo de narrativa dialogava diretamente com as funções e paradigmas instituídas durante todo esse período na França. “Por exemplo, o conto de fadas francês, que devemos lembrar, agora inclui *As Noites Árabes*, teve uma profunda influência sobre os classicistas e românticos alemães, e o desenvolvimento do conto de fadas literário na Alemanha forneceu a continuidade para a instituição do gênero no Ocidente como um todo” (ZIPES, 2007, p. 18 tradução minha). O estabelecimento dos contos de fadas literários na Alemanha e no Império Austro-Húngaro permitiu aos autores românticos certa liberdade em relação ao gênero, podendo abandonar algumas estruturas e temas convencionais e experimentar várias outras formas. Muitos autores da época misturaram referências francesas e orientais com o folclore e a tradição oral alemã com o intuito de refletir as condições sociais durante as guerras napoleônicas e a ocupação francesa da Alemanha. Essas novas práticas acabaram revelando uma das maiores mudanças na função desse gênero narrativo: “o conto de fadas já não representava a ideologia aristocrática dominante. Em vez disso, era escrito como uma crítica aos piores aspectos do Iluminismo e do absolutismo⁵⁰” (ZIPES, 2007, p 18-19). Os românticos alemães, em geral, eram céticos em relação à autonomia individual, à reforma das instituições decadentes e à esfera pública democrática de um país dividido pelos interesses dos pequenos déspotas e pelas guerras napoleônicas. Em função disso, raramente os seus contos terminavam com um final feliz. “Os protagonistas ficam loucos ou morrem. As forças malignas assumem um tom social, pois as bruxas e os vilões não são mais representações alegóricas do mal na tradição cristã, mas sim simbolicamente associadas à sociedade burguesa inculta ou à aristocracia decadente⁵¹” (ZIPES, 2007, p. 19). O conto de fadas romântico não tinha mais a função de divertir, mas envolver os leitores em um discurso sério sobre arte,

Perrault's tales, they have stuck with us up through the twenty-first century.

⁴⁹ Coleção que incluía a maioria dos contos de fadas mais importantes escritos na França durante o último século.

⁵⁰ The fairy tale no longer represented the dominant aristocratic ideology. Rather, it was written as a critique of the worst aspects of the Enlightenment and absolutism.

⁵¹ The protagonists either go insane or die. The evil forces assume a social hue, for the witches and villains are no longer allegorical representations of evil in the Christian tradition, but are symbolically associated with the philistine bourgeois society or the decadent aristocracy.

filosofia, educação e amor.

A influência francesa refletiu também no trabalho de muitos autores alemães que buscavam por uma cultura germânica autêntica. Johann Karl Musäus, em sua coleção *Volksmärchen der Deutschen* (1782-86), por exemplo, tinha a intenção de celebrar os costumes alemães, mas combinou elementos do folclore francês; e Christoph Martin Wieland traduziu e adaptou numerosos contos do *Cabinet des Fées* em *Dschinnistan* (1786-87), usando-os como material para retratar a decadência da sociedade feudal alemã. Até mesmo os famosos irmãos Grimm não escaparam dessa intervenção. Dedicados ao estudo do folclore alemão, Jacob e Wilhelm Grimm iniciaram um projeto de coleta dos contos populares a pedido de Clemens Brentano⁵², que tinha o intuito de produzir um livro com esse material. Após a publicação desse trabalho os irmãos acreditaram terem encontrado as verdadeiras raízes do “povo puro” germânico bem como suas crenças e costumes genuínos. Esse povo, de acordo com eles, seria “a melhor personificação da vida popular de uma nação” e, portanto, “o reservatório e o modelo do caráter nacional”. Por ser produto desse povo, “pensava-se que os contos continham os fragmentos dispersos do antigo mito germânico, que - quando recolhido - proporcionaria à população alemã um espelho mágico que pudessem discernir e assim reafirmar sua identidade nacional⁵³” (HAASE, 1993, p. 385). Darnton, contudo, critica o fato de que os contos coletados de Grimm, na realidade, eram em grande parte de origem francesa, portanto, não eram muito representativos da cultura alemã. Sua crítica se estende ainda ao fato de que os contos não vieram diretamente do “povo simples” que, convencionalmente, se acredita estar a verdadeira cultura popular. O estrato da pesquisa de Jacob e Wilhelm era composto por aristocratas educados e informantes da classe média familiarizados com a tradição oral, sendo uma das principais fontes as jovens Ludowine, Jeanette e Marie da família Hassenpflug, de ascendência huguenote⁵⁴ (ZIPES, 2006a).

No entanto, como Zipes argumenta, não existe e nunca existiu um conto de fadas ou conto popular “puro”. O fato é que, “[a]ssim como a formação do gênero literário emanou da

⁵² Escritor, poeta e extremamente patriota, Clemens Brentano era amigo dos irmãos Grimm. Durante sua vida realizou algumas traduções dos contos de Basile, além de ter publicado *Des Knaben Wunderhorn*, um importante livro de canções folclóricas alemãs. (ZIPES, 2006, p. 80)

⁵³ As the product of the German folk, the tales were thought to contain the scattered fragments of ancient Germanic myth, which - when collected - would provide the German people with a magic mirror in which they could discern and thus reassert their national identity.

⁵⁴ Os huguenotes trouxeram seu próprio repertório de contos para à Alemanha, quando fugiram da perseguição de Luís XIV. Mas não os recolheram diretamente da tradição popular oral. Leram-nos em livros escritos por Charles Perrault, Marie Cathériné d'Aulnoy e outros, durante a voga dos contos de fadas nos círculos elegantes de Paris, no fim do século XVII. [...] (DARNTON, 1998, p. 24)

influência mútua e do intercâmbio dos contos orais e literários que circulavam no período medieval, a coleção dos Grimm foi tirada das mesmas ‘fontes’, por assim dizer⁵⁵” (ZIPES, 2006a, p. 81). Mas foi graças a esse desejo utópico de relacionar todos os alemães e desenvolver um espírito de comunidade que os Grimm produziram essa relação de contos que serviu de base para o desenvolvimento dos contos de fadas clássicos no mundo todo. Os Contos de Grimm não representam o ponto máximo das tradições orais e literárias dos contos de fadas, mas o estilo e a ideologia expressos neles eram simpáticos aos gostos das classes médias europeias e norte-americanas, o que facilitou para que as histórias contidas em suas coletâneas fossem canonizadas como clássicas, além de se tornarem a base para o desenvolvimento do gênero desde então. Além de uma das principais referências para outras formas de comunicação como teatro, ópera, balé, cinema e mídias de massa.

A aceitação dos contos de fadas como literatura infantil, contudo, foi um processo bastante longo. Mesmo com os contos de fadas tendo sofrido alterações funcionais, morais e estéticas, tornando-o mais adequado para manter um diálogo sobre questões sociais e políticas dentro da esfera pública burguesa, o gênero ainda era mantido sob suspeita quando direcionado para crianças. Embora, durante a última parte do século XVIII e na virada do século XIX, fossem publicadas muitas coleções destinadas ao público infantil, entre outros livretos contendo histórias individuais, eles não foram considerados o principal material de leitura para as crianças até as décadas de 1820 e 1830. Muitas delas eram consideradas impróprias para o desenvolvimento das mentes e dos corpos das crianças. Zipes (2007) nos conta, por exemplo, que na Alemanha houve “[...]um debate sobre o *Lesesucht* (apego à leitura) que poderia levar as crianças a ter ideias loucas e se masturbar⁵⁶” (ZIPES, 2007, p. 19-20), sendo que as obras de fantasia eram consideradas as mais perigosas. Até mesmo os irmãos Grimm sofreram pressões para que suas obras fossem modificadas, forçando-os a retirar das narrativas passagens eróticas, cruéis e grosseiras e tornando-as mais apropriadas para a instrução moral. Na realidade, assim como nos contos de Perrault, os irmãos fizeram mais do que apenas mudar ou melhorar as versões que chegaram até eles. Os Grimm alteraram substancialmente os personagens e seus significados. Seu projeto nacionalista tinha o real intuito de fomentar o desenvolvimento de uma forte burguesia nacional, daí que os valores e atitudes presentes em seus contos estão intimamente relacionados com essa classe

⁵⁵ Just as the formation of the literary genre emanated from the mutual influence and interchange of the oral and literary tales that circulated in the medieval period, the Grimms’ collection was drawn from the same “fountains,” so to speak.

⁵⁶[...] there was a debate about *Lesesucht* (reading addiction) that could lead children to have crazy ideas and to masturbate.

social. Os autores tinha o objetivo de relacionar os costumes burgueses aos mitos e lendas germânicos, portanto, “sempre que possível, procuravam ligar as crenças e o comportamento dos personagens dos contos populares ao cultivo das normas burguesas⁵⁷” (ZIPES, 2006b, p. 61).

As alterações realizadas pelos irmãos nas sete publicações de *Kinder- und Hausmärchen*⁵⁸ demonstram como os ideais burgueses passaram aos poucos a dar o tom da narrativa. Zipes comenta essas mudanças ao analisar três edições do conto Príncipe Sapo relacionado-as com as modificações graduais das normas e processos de socialização que refletiam os interesses da burguesia. O conto que, basicamente, pode ser resumido da seguinte forma: uma menina que perde sua bola de ouro dentro de um poço; um sapo que estava lá oferece ajuda em troca de um favor. Na primeira versão ele é apenas para levá-lo para casa junto com ela, na segunda e na terceira o sapo pede para que ela o ame e deixe ser companheiro:

Comparando estas três versões, podemos ver como "O Príncipe Sapo" tornou-se cada vez mais belo em um curto período de tempo - e isso não ocorreu apenas por razões estilísticas. No conto popular original de 1810, o ajuste é simples e totalmente sem frescura. Não há castelo. O incidente parece ocorrer em uma propriedade grande. A filha do rei poderia muito bem ser uma filha de camponês ou qualquer menina que vai para um poço, encontra uma bola, perde, e concorda em levar o sapo para casa se ele encontrar a bola para ela. Ele não tem outro desejo além de dormir com ela. Não há rodeios no resto da narrativa. É explicitamente sexual e alude a uma iniciação universal e a um ritual matrimonial (derivado de sociedades matriarcais primitivas), [...]. Em ambas as versões de 1812 e 1857 a princesa fornece mais de uma base de identificação para uma criança burguesa, pois ela é única, um tanto mimada e muito rica. Ela pensa em termos de pagamento monetário e basicamente trata o sapo como se ele fosse um membro de uma casta inferior - uma atitude não aparente na versão original. A descrição ornamentada serve para cobrir ou eliminar a franqueza sexual do conto original. Aqui o sapo quer ser um companheiro e amigo de brincadeiras. O sexo deve primeiro ser adocicado e aparentemente inofensivo, porque sua forma original é repulsiva. A menina obedece ao pai, mas, como todas as boas crianças burguesas, ela rejeita os avanços sexuais do sapo, e por isso é recompensada. De fato, todas as três versões sugerem um tipo de socialização patriarcal para meninas jovens que tem sido severamente criticado e questionado por educadores progressistas de hoje, mas a versão final é mais consistente em sua capacidade de combinar noções feudais folclóricas de sexualidade, obediência e papéis sexuais com normas e comportamentos burgueses. As mudanças nas versões revelam transições sociais e diferenças de classe que atestam a sua dependência da ascendência

⁵⁷ Wherever possible, they sought to link the beliefs and behavior of characters in the folktales to the cultivation of bourgeois norms.

⁵⁸ Os Contos de Grimm, na edição brasileira.

gradual dos códigos e gostos burgueses⁵⁹ (ZIPES, 2006b, p. 64).

Os Grimm aprofundaram ainda mais as diferenças de representação de valores adequados entre os heróis e heroínas, trazendo a lógica patriarcal burguesa para o centro da narrativa. Todas essas adaptações dos contos em relação aos valores burgueses realizadas não só pelos irmãos Grimm como vários outros autores do período permitiu que, aos poucos, os contos de fadas fossem aceitos como literatura infantil; a partir, sobretudo, da discussão ocorrida no século XIX, entre contos de fadas “apropriados” e “inapropriados”. Um dos motivos principais que permitia que esse estilo não fosse bem aceito pelos pais e educadores do período eram a falta de ensinamentos cristãos (ZIPES, 2007). Isso fez com que muitos autores racionalizassem seus contos, acrescentando mensagens cristãs e patriarcais para satisfazer as classes médias e os adultos aristocráticos. Isso acarretou não só nas alterações impostas aos Grimm entre 1819 e 1857, como toda uma leva de autores que tornaram seus contos mais açucarados, como Wilhelm Hauff, Ludwig Bechstein, George Cruikshank, e Mme. Ségur. Foi, no entanto, Hans Christian Andersen o maior expoente dessa expressão:

Significativamente, foi entre 1830 e 1900, durante a ascensão da classe média, que o conto de fadas foi aceito próprio para crianças. Foi exatamente durante este período, a partir de 1835, para ser preciso, que Hans Christian Andersen começou a publicar seus contos. Quase todos eles foram imediatamente traduzidos e publicados na Inglaterra, Alemanha e América. Andersen combinou brilhantemente o humor, os sentimentos cristãos, e as tramas fantásticas para dar forma aos contos que divertiram e instruíram ao mesmo tempo leitores jovens e velhos. Mais do que qualquer escritor do século XIX, ele desenvolveu completamente o que Perrault tinha começado: escrever contos como “O Patinho Feio” e “Os Sapatinhos Vermelhos”, que

⁵⁹ By comparing these three versions we can see how “The Frog Prince” became more and more embroidered in a short course of time—and this did not occur merely for stylistic reasons. In the original folktale of 1810, the setting is simple and totally lacking in frills. There is no castle. The incident appears to take place on a large estate. The king’s daughter could well be a peasant’s daughter or any girl who goes to a well, finds a ball, loses it, and agrees to take the frog home if he finds the ball for her. He has no other desire but to sleep with her. There is no beating around the bush in the rest of the narrative. It is explicitly sexual and alludes to a universal initiation and marital ritual (derived from primitive matriarchal societies), [...]. In both the 1812 and 1857 versions the princess provides more of an identification basis for a bourgeois child, for she is unique, somewhat spoiled, and very wealthy. She thinks in terms of monetary payment and basically treats the frog as though he were a member of a lower caste—an attitude not apparent in the original version. The ornate description serves to cover or eliminate the sexual frankness of the original tale. Here the frog wants to be a companion and playmate. Sex must first be sweetened up and made to appear harmless because its true form is repulsive. The girl obeys the father, but like all good bourgeois children she rejects the sexual advances of the frog, and for this she is rewarded. In fact, all three versions suggest a type of patriarchal socialization for young girls that has been severely criticized and questioned by progressive educators today, but the final version is most consistent in its *capacity* to combine feudal folk notions of sexuality, obedience, and sexual roles with bourgeois norms and comportment. The changes in the versions reveal social transitions and class differences that attest to their dependency on the gradual ascendancy of bourgeois codes and tastes.

poderia ser facilmente compreendido por crianças e adultos, mas com um entendimento diferente⁶⁰. (ZIPES, 2007, p. 20-21)

Antes mesmo dos editores aprenderem a promover seus autores para vender livros ou de Walt Disney ter transformado seu nome em uma marca internacional, Hans Christian Andersen soube como ninguém se autocriar como uma celebridade e glorificar seu nome (ZIPES, 2007). Apesar de nunca ter conseguido realizar sua ambição de escrever peças de teatros célebres, ele se tornou um autor de contos de fadas criativo e inovador, usando os contos como forma de terapia para lidar com traumas e tensões da sua vida. “Isso levou à formação de uma personalidade extraordinária, pois Andersen foi um dos maiores mitômanos, hipocondríacos e narcisistas do século XIX. Ele transformou sua vida em um conto de fadas que ele vendeu com sucesso desde o momento em que chegou a Copenhague” (ZIPES, 2007, p. 109 tradução minha). Ele completou a missão dos irmãos Grimm, muito de seus contos escritos ente 1835 e 1874 se constituíram nos cânones da Literatura Infantil Clássica. “Ao infundir seus contos com noções gerais sobre a Ética Protestante e ideias essencialistas de ordem biológica natural, Andersen conseguiu receber o selo burguês de boa administração doméstica⁶¹” (ZIPES, 2006b, p. 81). Os valores presentes em suas histórias eram reconhecidos pelas classes dominantes como úteis para a criação adequada das crianças de qualquer estrato social.

Filho de um sapateiro e uma lavadeira, Andersen nasceu em 02 de abril de 1805 na miserável cidade de Odense. Sua infância fora muito dura. Órfão de pai aos onze anos e com uma mãe alcoólatra, aos 14 anos Andersen pediu permissão para ir à Copenhague com o intuito de perseguir seus sonhos. Naquela época a capital da Dinamarca era uma cidade portuária relativamente pequena e com uma população extremamente estratificada dominada pela aristocracia e pela classe média alta. Andersen tentou inúmeras vezes escrever ou atuar nas peças do Teatro Real, mas seus modos grosseiros e rudes o atrapalhavam, rendendo apenas alguns trabalhos. Apesar disso, o rico administrador do Teatro Real, Jonas Colin, resolveu apadrinhá-lo e o enviou a um internato privado para prepará-lo para a sociedade

⁶⁰ Significantly it was from 1830 to 1900, during the rise of the middle classes, that the fairy tale came into its own for children. It was exactly during this time, from 1835 onward, to be precise, that Hans Christian Andersen, greatly influenced by the German romantic writers and the Grimms, began publishing his tales that became extremely popular throughout Europe and America. Andersen combined humor, Christian sentiments, and fantastic plots to form tales that amused and instructed young and old readers at the same time. More than any writer of the nineteenth century, he fully developed what Perrault had begun: to write tales such as “The Ugly Duckling” and “The Red Shoes,” which could be readily grasped by children and adults alike but with a different understanding.

⁶¹ By infusing his tales with general notions of the Protestant Ethic and essentialist ideas of natural biological order, Andersen was able to receive the bourgeois seal of good housekeeping.

educada onde Andersen passou cinco anos. Em 1827, Colin permitiu que ele voltasse para Copenhague, pois sentiu pena das constantes humilhações que ele sofria de um dos professores. Em 1929, Andersen foi admitido na Universidade de Copenhague, no entanto, ele acabou de fato empreendendo na carreira de escritor *freelancer*. Após obter algum sucesso com dois livros, Andersen finalmente conseguiu provar para seu padrinho que ele estava destinado a ser um escritor de sucesso. Colins o ajudou repetidas vezes ao fazer conexões ou obter subsídios reais. Contudo, por mais que essa ajuda tenha sido significativa, o que permitiu o início de seu sucesso durante a década de 1830 foi sua perseverança, audácia e astúcia. Desde muito cedo Andersen construiu um personagem e uma história sobre si mesmo que abriu as portas para sua aceitação pelas classes superiores. Era verdadeiramente uma espécie de conto de fadas em que Andersen, o patinho feio e pobre, consegue triunfar contra todas as probabilidades e se tornar um escritor talentoso, porque foi assim que Deus ordenou (ZIPES, 2007). Com seu encanto, Andersen se tornara um artista peculiar que agradava as sociedades de corte e os salões da classe média. Essa aceitação, contudo, era restrita, fato observado nos noivados como mulheres de um estrato superior ao dele, mas sempre negado em virtude de sua origem inferior; e, provavelmente, por sua orientação sexual reprimida.

A origem humilde de Andersen e seu anseio constante de ser aceito como membro dos estratos mais altos da burguesia e aristocracia dinamarquesa conferiram aos seus contos um sentimento ambivalente de crítica e legitimação da estrutura social daquele período. Mesmo essas histórias apresentarem uma simpatia em relação aos oprimidos e marginalizados, o servilismo de Andersen em relação às classes superiores se manifestava de forma proeminente. “[O]s sentimentos ambivalentes sobre suas origens e sobre a nobreza constituem o apelo dos contos. Andersen orgulhava-se de seus dons ‘inatos’ como poeta (*Digter*) e acreditava devotadamente que determinadas pessoas biologicamente determinadas eram escolhidas pela providência divina para elevar-se acima das outras⁶²” (ZIPES, 2006b, p. 83). Essa crença era uma forma racionalizada do desejo de aceitação e reconhecimento que Andersen cultivava pelas classes superiores. Andersen era seguidor da teoria do design inteligente e foi com base nisso que ele criou o personagem de gênio criativo que merecia ser reconhecido nos estratos superiores. “Portanto, se o grande Criador controlava o funcionamento do mundo, o gênio era um dom divino e natural e seria recompensado independentemente do nascimento”. Essa era uma forma de ele racionalizar sua submissão e

⁶² In fact, as I have maintained, the ambivalent feelings about both his origins and the nobility constitute the appeal of the tales. Andersen prided himself on his “innate” gifts as poet (*Digter*), and he devoutly believed that certain biologically determined people were chosen by divine providence to rise above others.

encontrar uma forma de viver consigo mesmo. “Ao fazê-lo, inseriu-se num nexso sócio-histórico do dominado, negando suas origens e necessitando receber aplausos, dinheiro, conforto e espaço para escrever sobre contradições sociais que teve dificuldade em resolver por si mesmo⁶³” (ZIPES, 2006b, p. 88-89). Essa crença e forma de viver de Andersen afetou diretamente o estilo de seus contos:

Com poucas exceções, a maioria dos 156 contos de fadas escritos por Andersen não contém o "eu", isto é, o “eu” é sublimado pela terceira pessoa e o discurso narrativo é dominado pela referência constante à localização do poder. A identificação do narrador em terceira pessoa com o mais fraco ou dominada nos contos é conseqüentemente enganosa. Em certo nível isso ocorre, mas a voz do narrador sempre busca a aprovação e a identificação com uma força maior. Aqui, também, as figuras que representam domínio ou nobreza não estão sempre no lugar de poder. A submissão ao poder que vai além da aristocracia constituiu e constitui o verdadeiro apelo dos contos de Andersen para o público de classe média: Andersen colocou o poder na providência divina, que invariavelmente agia em nome da ideologia essencialista burguesa. Nenhum outro escritor de contos de fadas literárias no início do século XIX introduziu tantas noções cristãs de Deus, da Ética Protestante e do empreendimento burguês em suas narrativas como Andersen. Todos os seus contos fazem referência explícita ou implícita a um milagroso poder cristão que governa com firmeza, mas com justiça, sobre seus súditos. Tal poder patriarcal parece representar uma organização feudal, mas o sistema de valores dominante representado pela ação providencial e as tramas dos contos é completamente burguês e justifica noções essencialistas de aptidão e disposição. Assim como o poder aristocrático estava sendo transformado na Dinamarca, Andersen refletiu sobre o significado de tal transformação em seus contos⁶⁴.

⁶³ Therefore, if the great Creator controlled the workings of the world, genius was a divine and natural gift and would be rewarded regardless of birth. [...] In doing so, he inserted himself into a sociohistorical nexus of the dominated, denying his origins and needs to receive applause, money, comfort, and space to write about social contradictions that he had difficulty resolving for himself. Such a situation meant a life of self-doubt and anxiety for Andersen.

⁶⁴ With a few exceptions, most of the 156 fairy tales written by Andersen contain no “I,” that is, the “I” is sublimated through the third person, and the narrative discourse becomes dominated by constant reference to the location of power. The identification of the third-person narrator with the underdog or dominated in the tales is consequently misleading. On one level, this occurs, but the narrator’s voice always seeks approval and identification with a higher force. Here, too, the figures representing dominance or nobility are not always at the seat of power. Submission to power beyond the aristocracy constituted and constitutes the real appeal of Andersen’s tales for middle-class audiences: Andersen placed power in divine providence, which invariably acted in the name of bourgeois essentialist ideology. No other writer of literary fairy tales in the early nineteenth century introduced so many Christian notions of God, the Protestant Ethic, and bourgeois enterprise in his narratives as Andersen did. All his tales make explicit or implicit reference to a miraculous Christian power that rules firmly but justly over His subjects. Such patriarchal power would appear to represent a feudal organization, but the dominant value system represented by providential action and the plots of the tales is thoroughly bourgeois and justifies essentialist notions of aptitude and disposition. Just as aristocratic power was being transformed in Denmark, so Andersen reflected on the meaning of such transformation in his tales

A obra de Andersen é um excelente exemplo da relação de um homem com seu tempo. As angústias e anseios desse escritor só poderiam ter surgido no local e na época de sua criação. A ideologia impregnada em seu trabalho é resultado de homem de origem humilde dominado por uma alta burguesia e uma aristocracia que já dava sinais de ruir. No entanto, sua vontade de pertencer a esse meio fez com que seus contos jamais refletissem qualquer crítica a esse sistema social, não importa se os finais fossem felizes ou tristes. Ao contrário, ela foi legitimada por um poder superior que permitia a uns poucos eleitos pertencerem a esse estrato. Isso possibilitou que sua obra fosse aceita e propagada pela classe burguesa que ascendia e conquistava o poder no ocidente. Em última instância, foi isso que possibilitou que os nomes de Perrault, Grimm e Andersen se destacassem em meio aos vários escritores de contos de fadas. Em um período que a infância ganhava status de distinção e inocência, era preciso que elas fossem cuidadosamente educadas dentro dos valores dominantes.

Isso não impossibilitou que emergisse um estilo de conto de fadas alternativo e crítico da estrutura dominante burguesa. O conto de fadas foi concebido, a partir do século XVII, para desempenhar um papel importante no processo de socialização dos valores burgueses, mas alguns autores procuraram subverter essa predominância questionando o sistema tradicional, incluindo alusões ao sexo e sugerindo finais alternativos aos contos popularmente conhecidos. A Inglaterra teve um papel importante nesse processo. Escritores como MacDonald (*The Light Princess*, 1863), Lewis Carroll (*Alice no País das Maravilhas*, 1865), Oscar Wilde (*O Príncipe Feliz e outros contos*, 1888), entre muitos outros promoviam um estilo diferente desse gênero literário proporcionando que os leitores questionassem o mundo ao seu redor (ZIPES, 2006a). “Seus contos não oferecem receitas para uma boa gestão doméstica e uma vida limpa. Em vez disso, eles sugeriram que a vida convencional poderia levar ao aprisionamento da alma e da mente, e ofereciam alternativas ‘utópicas’⁶⁵” (ZIPES, 2006a, p. 87). Os escritores ingleses influenciaram intimamente os autores de contos de fadas americanos que, a partir de meados do século XIX, começaram a desenvolver um estilo narrativo próprio promovendo um movimento gradativo de “americanizar” e estabelecer uma verdadeira literatura americana (ZIPES, 2006a). Foi durante esse período que foi produzido *O Mágico de Oz* (1900) de L. Frank Baum, um dos mais notáveis contos de fadas americanos. A história da aventura de Dorothy através da Cidade Esmeralda de Oz teve um profundo impacto no desenvolvimento do conto de fadas como gênero. Baum preparou o cenário para outros

⁶⁵ Their tales did not offer prescriptions for good housekeeping and clean living. Instead, they suggested that conventional living could lead to the imprisonment of the soul and mind, and they offered “utopian” alternatives.

romances e séries de contos de fadas, como os de J. R. R. Tolkien, C.S. Lewis, T.H. White e Michael Ende (ZIPES, 2006a).

Nesse sentido, durante o início do século XX, período em que Walt Disney começa a sua produção de contos de fadas cinematográficos, esse gênero já estava completamente institucionalizado na Europa e na América do Norte. “A institucionalização de um gênero significa que um certo processo de produção, distribuição e recepção se tornou plenamente aceito na esfera pública de uma sociedade e desempenha um papel na formação e manutenção do patrimônio cultural dessa sociedade⁶⁶” (ZIPES, 2006a, p. 88). Dessa forma, os contos de fadas já eram um componente importante do processo de socialização e aculturação. Qualquer escritor individual que quisesse escrever uma história de contos de fadas teria que lidar primeiramente com os padrões estabelecidos desse gênero, seja para criticá-lo ou legitimá-lo. O mesmo pode ser dito de outras tecnologias narrativas que pretendem se basear nesse estilo estabelecido. Os filmes produzidos por Walt Disney, portanto, não são um produto unicamente do seu gênio criativo. Eles estão interligados com os padrões já institucionalizados do conto de fadas, além é claro, dos valores do seu tempo e de como o próprio Walt os interpretava e lidava com eles.

⁶⁶ The institutionalization of a genre means that a certain process of production, distribution, and reception has become fully accepted within the public sphere of a society and plays a role in forming and maintaining the cultural heritage of that society.

3

O MUNDO IDEAL

O AMOR NOS FILMES DE PRINCESA DA DISNEY

As construções sociais referentes ao amor ocidental, bem como os padrões provenientes da institucionalização dos contos de fadas como gênero narrativo, podem ser consideradas como previamente dadas quando Walt Disney iniciou sua trajetória pelo mundo do cinema. Foi com base nesses pressupostos que ele e o estúdio, que ainda hoje existe, operaram e avaliaram suas noções para a produção dos filmes de animação. Destaca-se, portanto, a importância de termos discutido essas questões nessa pesquisa. A partir de agora iremos nos concentrar nos filmes de princesa da Disney em si. No entanto, em função da importância do criador do estúdio para a estética e o estilo que esses filmes ainda hoje carregam, iremos destacar alguns pontos importantes da vida de Walt Disney a fim de compreendermos como ele influenciou na remodelação da imaginação americana, e até mesmo do mundo. Sua trajetória adquire especial importância para o entendimento da forma que ele operou com a realidade que estava a sua volta. Posteriormente, então, nos dedicaremos na análise que essa pesquisa propõe, ou seja, o amor romântico nos filmes de princesa da Disney.

3.1 O Walt Disney

Se os autores que citamos anteriormente contribuíram não só para a formação da Literatura Infantil Clássica, mas também para uma padronização dos contos populares adaptando-os para o gosto e os costumes de cada época, Walter Elias Disney foi além. Sua busca pela perfeição bem como pela recriação de uma utopia que ele vivenciara na infância levaram-no a se tornar um dos principais responsáveis pela revolução do entretenimento familiar. Mais que isso, nas palavras do biógrafo Neal Gabler (2009), ele remodelou a imaginação americana e, por causa do sucesso de seus filmes, auxiliou para impô-la ao restante do mundo. Zipes afirma que, apesar da empresa que carrega seu nome já existir a mais tempo sem seu idealizador que o tempo que ele era vivo, a identidade da Walt Disney

continua até hoje como uma extensão da identidade do Walt Disney, principalmente em relação aos valores e ideais:

nenhum artista e escritor no século XX conseguiu ter uma influência civilizadora tão profunda em crianças e adultos como Walt Disney. Uma vez que ele descobriu sua visão e missão utópicas e aprendeu a organizar outros artistas para realizar sua oferta, ele foi implacável em sua busca do mundo limpo perfeito e ordenado que se espelhou em todos os filmes de conto de fadas e livros que criou enquanto estava vivo e imaginado em seus parques temáticos. Sua visão e espírito utópicos foram tão poderosos que, mesmo depois de sua morte, a Disney Corporation continuou operando como se estivesse vivo e como se ainda tivesse que moldar o conto de fadas para cumprir seus desejos, realizar seus sonhos e difundir sua ideologia (ZIPES, 2006b, p. 193).

No entanto, como Gabler menciona, compreender a personalidade de Walt Disney não é uma tarefa fácil. Muitos “Walts” existiram durante os seus 65 anos de vida influenciados pelas mais distintas situações, seja econômica, social ou psicológica. Filho do empreiteiro Elias Disney e da professora Flora Call Disney, Walt Disney nasceu em uma família protestante no dia cinco de dezembro de 1901 na cidade de Chicago, após muitas migrações de seus pais. Migrar, na realidade, parece ser uma identidade comum à família Disney. Uma década antes das imigrações em massa para os Estados Unidos, seu bisavô Arundel Elias Disney partiu em 1834 a bordo do *New Jersey*, trazendo junto alguns membros da sua família. Desde então, as mudanças marcaram a trajetória dessa família em busca do famoso “sonho americano”. Contudo, nem todos tiveram a mesma sorte. Após inúmeras tentativas, o rosto de Elias, o pai de Walt, já estava esculpido pelos anos de desapontamento, “um rosto de um pioneiro castigado pelo tempo – um rosto prosaico, o rosto do gótico americano”, descreve Gabler. O insucesso do pai “lançaria uma sombra sobre a vida de seu famoso filho e a modelaria, tanto quanto a tenacidade, o ímpeto e o orgulho dos Disney” (GABLER, 2009, p. 20).

Um período de sua infância foi especialmente importante para o desenvolvimento da característica e da marca Disney. O seu anseio de criar um mundo controlado, limpo e justo, o qual se manifestou em diversos de seus empreendimentos, teria sido diretamente influenciado pelo período que vivera em Marceline, uma pequena cidade de Missouri. “Marceline foi a parte mais importante da vida de Walt” afirmou sua esposa. “Ele não viveu muito tempo lá. Viveu em Chicago e Kansas City por muito mais tempo. Mas havia alguma coisa na fazenda que foi muito importante para ele” (In GABLER, 2009, p. 26).

A fazenda de Marceline era pequena, de apenas 40 acres que seu pai, Elias, comprara em 1906 e pagara em parcelas. No terreno havia uma casa de campo de um andar de construção grosseira e tão pequena que a sala dos fundos teve que ser convertida em quarto de dormir para os irmãos Herbert e Ray. Apesar da simplicidade “Walt sempre recordaria a fazenda pelo prisma da imaginação de uma criança e sempre pensaria nela como um paraíso, apesar do seu tamanho modesto. Bricadeiras não faltavam; havia raposas, coelhos, esquilos, opossums⁶⁷ e guaxinins. E havia passarinho” (GABLER, 2009, p. 27), ou seja, os mesmos elementos que majoritariamente frequentam qualquer narrativa dos estúdios Disney. Nesse lugar Walt viveu as melhores experiências que qualquer criança gostaria de ter: brincava com os porcos; teve seu primeiro animal de estimação, um pequeno terrier maltês; pescava e mergulhava no lago próximo à propriedade; e como começou a escola apenas com sete anos, passava os dias livre no quintal. E a cidade de Marceline não era menos encantadora, apesar de fronteira, era serena e refinada. Resultado do progresso das linhas férreas, a cidade era um ponto de divisão onde os trens eram separados e os trabalhadores alojados. A instalação da ferrovia permitiu que o pequeno vilarejo crescesse e, quando os Disney mudaram para o local, Marceline já era uma pequena cidade de 4.500 habitantes “digna e robusta” (GABLER, 2009, p. 29).

O encanto de Marceline não era apenas ambiental e comunitário, havia um conjunto que tornara esse lugar tão especial para Walt. “Durante o tempo em que morou em Marceline, pela primeira e última vez, a numerosa família Disney foi presente na vida de Walt, e ele, claramente sentia prazer com a atenção dos parentes” (GABLER, 2009, p. 31). A propriedade era constantemente visitada pelo tio Mike Martin, o maquinista da família e quem trazia doces para crianças; a avó travessa, mãe de Elias; o tio Edmund, um portador de deficiência mental, mas extremamente livre, ele viajava sozinho para visitar os parentes, além de ser o melhor parceiro de brincadeiras, de acordo com o próprio Walt Disney; o tio Robert, o que se achava o rei da família e sua esposa Margaret – a única que ele chamava de “tia” e quem foi a primeira a incentivar o seu talento artístico lhe presenteando com um grande bloco de desenho *Big Chief* e lápis.

A felicidade de Marceline só era sabotada pela total incapacidade de Elias Disney administrar uma fazenda, o que culminou na venda da propriedade para apartar as perdas financeiras. A saída da família da cidade só fez com que Walt idealizasse ainda mais a cidade

⁶⁷ “Tipo de marsupial, que não é morcego, como aparência de um rato de pelo longo que se pendura pelo rabo”. (GABLER, 2009)

da sua infância utópica:

Os estudiosos de Disney citariam os efeitos de Marceline, na Rua Principal, U.S.A., ou na Ilha de Tom Sawyer, na Disneylândia, ou em seus filmes ao vivo, como *So Dear to My Heart* (Meu Querido Carneirinho) e *Pollyanna* (Poliana), consagrados à vida da cidade pequena e glorificando suas virtudes. Como o próprio Disney admitiu, os efeitos de Marceline eram sentidos até mesmo em seus primeiros desenhos animados, na preocupação com a vida na fazenda e com os animais. Era como se Marcelina fosse um exemplo de como a vida supostamente deveria ser. Ele estava tentando recriar a cidade e, nesse processo, tentando também, sem dúvida, recapturar o senso de bem-estar, liberdade e comunidade, recapturar essencialmente o que chamaria o período mais abençoado de sua infância. Marceline seria para sempre o ponto de referência das coisas e dos valores que ele tinha claros; tudo, desde a fascinação por trens e animais até o amor ao desenho e o apego à comunidade eram reminiscências dos dias em que vivera lá. Além do ponto de referência, Marceine também era um oásis – a própria libertação de Walt Disney, do tipo com que os Disney haviam sonhado por tanto tempo e com tão pouco sucesso. Anos depois, falando com grande entusiasmo sobre a vida no campo durante uma reunião para discutir o segmento *Pastorale* de Fantasia, Walt disse: “É um sentimento de liberdade em relação aos animais e as pessoas que vivem lá. Isso é o que se experimenta quando se sai para o campo. Escapa-se do dia a dia – da hostilidade e da luta. Escapa-se para onde tudo é livre e bonito” (GABLER, 2009, p. 36).

De acordo com Gabler, Walt passaria o resto de sua vida tentando recuperar essa sensação que ele experimentou de forma ampla e completa apenas em Marceline. A infância continuou sendo um elemento importante na compreensão da trajetória de Walt. O nomadismo que ele vivera durante esse período, marcado por uma recordação de carência material e emocional, fez com que ele começasse a desenhar e se recolher para os mundos imaginários que ele criara. “Isso estabeleceu um padrão. Sua vida tornara-se um esforço contínuo para criar o que os psicólogos chamam de ‘paracosmos’, um universo inventado que ele poderia controlar, já que não podia controlar a realidade” (GABLER, 2009, p. 12). Do *Mickey Mouse*, passando por Branca de Neve e os Sete Anões até a EPCOT (Protótipo Experimental da Comunidade do Amanhã), “ele continuou a tentar refazer o mundo de acordo com sua própria imaginação, assegurar seu lugar como uma grande força e evitar que a realidade o invadisse, para recuperar a sensação de poder da infância que nunca sentira ou que perdera muito tempo atrás (GABLER, 2009, p. 12-13). Apesar de ele negar constantemente que seus filmes eram para crianças, neles ou nos parque temáticos ele sempre prometera a fantasia de exercer os privilégios da infância. É, provavelmente, em função da vontade de atingir esse poder que o desenho animado se tornou sua mídia favorita. “Na animação, pode-se pegar o inanimado e

trazê-lo de volta a vida, ou para uma ilusão de vida. Na animação, pode-se exercer o poder de um deus” (GABLER, 2009, p. 13).

Durante o período que a família viveu em Kansa City, o fim da infância e juventude de Walt foram marcadas pelo sofrimento. Seu pai tornara-se ainda mais mal-humorado e indiferente e Walt era obrigado a trabalhar o tempo todo livre como entregador de jornais. Como relata Gabler, nesse período era Flora, a mãe de Walt, o estabilizador dos Disney. Ela administrava o dinheiro, se encarregava de fazer todas as roupas e lençóis das crianças, as estimulava a ler, era solidária e sempre demonstrava autocontrole. Ela era a única que conseguiu controlar o temperamento do marido e, apesar de Walt não confiar nada a ela, pois sempre contava tudo para Elias, ele a considerava uma santa. Durante esse período os únicos momentos de fugas que Walt experimentara foi a amizade com a família Pfeiffer, vizinhos duas portas a cima da rua, e o desenho. Na escola ele era lembrado pelos colegas como aquele que sempre estava desenhando, de fato isso se tornou seu principal traço de distinção: Walt Disney, o artista. A atenção que sua arte recebia, tanto na escola quanto na barbearia que ele entregava jornal, estimulou que Walt buscasse uma educação formal. “Embora Elias não compreendesse a paixão de Walt, nem tivesse afinidade com esse tipo de arte, quando Walt fez 14 anos permitiu que o filho fosse às aulas de sábado no Instituto de Arte de Kansas City, [...] onde o garoto não apenas desenhava, como aprendia rudimentos de esculturas e modelagem” (GABLER, 2009, p. 49). Quando Walt estava com 15 anos Elias Disney partiu novamente, dessa vez de volta a Chicago onde investia seu dinheiro – e o de Walt – e em uma companhia de sucos. Walt ficou ainda dois meses trabalhando como vendedor nos trens que passava pela cidade, se reunindo com seus pais apenas no final do verão. Nessa altura Roy, o irmão favorito de Disney, havia partido para ingressar na marinha em função da I Guerra Mundial. Como destaca Gabler, embora Walt considerasse o período que passou em Marceline como “pedra fundamental de sua vida”, Kansa City não foi menos instrutivo. “Se Marceline foi onde Walt Disney forjou sua fantasia, Kansas City foi onde forjou sua mitologia pessoal – o que um estudioso chamou de ‘os capítulos iniciais de uma história americana de sucesso, onde o bem triunfou sobre o mal e o progresso sobrepujou a adversidade’” (GABLER, 2009, p. 51).

Em Chicago, Walt Disney trabalhou em diversos empregos até que contratara o vírus da guerra. Dois de seus irmãos, Ray e Roy já estavam no serviço militar, o que facilitou para a emergência do que ele chamou de ímpeto patriótico. Como sua idade não permitia que ele se alistasse, ele tinha apenas 16 anos, Walt e seu amigo Maas se alistaram na Cruz Vermelha,

pois ela não era tão rígida quanto o exército ou a marinha. Mesmo assim Walt falsificou os papéis dizendo ser um ano mais velho. Algum tempo depois foi mandado para França, onde passou um ano dirigindo ambulâncias. Quando ele voltou, com 18 anos, já não era mais um menino, mas um homem transformado, tanto fisicamente quanto psicologicamente. Ele retornou para Kansas City, onde iniciou sua carreira como cartunista no estúdio Gray Advertising Company e mais tarde passou a produzir filmes publicitários. Em 1920, juntamente com seu irmão Roy e o amigo Ub Iwerks, Walt criou a produtora *Laugh-O-Gram* em função do interesse que a animação lhe despertara. Gabler salienta que Walt Disney era um jovem que estava sempre tomado por uma paixão, e se antes era o desenho, a partir desse momento era a animação:

Walt, claramente, amava a combinação de desenho e tecnologia. Ele sempre gostara de consertar velhos utensílios domésticos [...]. Mas para o homem de ação em Walt, e para o Disney que havia nele, a animação tinha outro atrativo. Era um caminho para fazer seu nome, à diferença de caricaturas para jornal, porque a animação era algo que Walt achava que podia fazer melhor que ninguém, porque poucas pessoas trabalhavam como isso na época e poucas pessoas eram especializadas nisso, e a ideia de ser o melhor, o mais notado, claramente o atraía (GABLER, 2009, p. 70-71).

A temática do seu estúdio era algo que iria acompanhá-lo pelo resto de sua vida: os contos de fadas. “Influenciado pelas paródias de *fábulas de Esopo* do animador nova-iorquino Paul Terry, que as chamou de Fábulas de Terry, estreadas em junho, Walt decidiu que suas animações iam parodiar contos de fadas, situando-os em um contexto mais moderno e atribuindo-lhes tendência mais contemporânea” (GABLER, 2009, p. 81). Não se tem certeza, mas acredita-se que o primeiro conto de fadas animado por ele foi “Chapeuzinho Vermelho” ou “Os Músicos de Bremen”. Esses desenhos animados eram exibidos nos cinemas locais antes do início dos filmes. Em 1923, Walt, o irmão e Iwerks se mudaram para Hollywood, onde conseguiram um contrato com a distribuidora de filmes M. J. Wrinkler. Nesse período o estúdio começou a produzir a série “Comédias de Alice”, na qual ele mistura as técnicas de ação real com animação. Foi nessa época que Walt conheceu Lillian Bounds Disney, uma funcionária que posteriormente seria sua esposa.

Algum tempo depois, foi produzido pelo estúdio “Oswald, o coelho sortudo”, uma série que obteve muito sucesso, o que fez com que encorajasse Walt a pedir um aumento pelos filmes produzidos. Foi então que aconteceu um dos primeiros e mais importantes golpes que ele sofreria em sua carreira. Mintz o responsável pela empresa que distribuía os filmes de

Walt Disney, roubara os direitos dos personagens produzidos até então, bem como muitos desenhistas e as encomendas que receberam. Esse fato assombraria Walt pelo resto da vida, mas foi em função dele que um dos seus personagens mais famosos foi criado: o *Mickey Mouse*. O famoso rato não se tornara importante apenas por ser um dos personagens mais emblemáticos dos estúdios Disney, mas também porque foi com ele que Walt inaugurou uma nova era desse gênero: o desenho animado sonoro; em uma época em que o cinema com som ainda engatinhava. O empreendedorismo de Walt seria sua marca registrada, bem como o extremo preciosismo em tudo que ele se dedicava. O que mais diferenciava o estúdio Disney dos demais instalados em Nova Iorque “não estava na preparação, nem na especialização; estava na expectativa. Walt Disney tinha que ser o melhor. Como havia feito com os filmes de Alice e de Oswald, embora com resultados insignificantes, Walt insistia na excelência” (GABLER, 2009, p. 163). Esse preciosismo, apesar de causar atrasos importantes nas estreias, dava resultado, sendo o primeiro deles o *Oscar* em 1932, ganho com o curta-metragem intitulado “*Flowers and Trees*” da série “*Silly Symphonies*”, a qual pertencia Mickey Mouse e sua turma.

O pioneirismo de Walt Disney não parou nas animações sonoras que passara a produzir. A busca por mais desafios o marcaria pelo resto de sua vida. Outros importantes avanços do meio dos filmes animados ocorreram em função dele. Um dos primeiros foi a aceitação de que as animações não precisariam necessariamente se restringir às piadas e às cenas cômicas. Com a sofisticação maior que seus desenhos adquiriram, as piadas se complexificaram e Walt passou a pensar “em termos de uma história à qual as piadas estariam subordinadas, o que pode ser visto como um avanço tão revolucionário para a animação quanto a ação contínua (GABLER, 2009, p. 203). A partir de então, Walt passou a exigir que os personagens fossem mais elaborados. A única maneira de isso acontecer seria, de acordo com Walt, por meio da personalidade. “No estúdio Disney, Walt baixou um édito de que os personagens animados não mais seriam, simplesmente, funcionais para a piada. Eles tinham que ser de ‘corpo inteiro’, ou como um animador descreveu, ‘acreditáveis em moção e emoção’” (GABLER, 2009, p. 205). O realismo tornara-se a grande obseção de Walt, do sorriso do personagem à maneira que a sua roupa balançava, tudo tinha que parecer estar vivo. Walt Disney estava no negócio de criação da vida, mais do que isso, a criação de uma vida melhor:

As animações de Disney eram da vida, mas também maiores que

a vida. O que Walt buscava não era uma imitação da vida tal qual ela é, mas da vida até onde se pode enxergá-la – uma “caricatura da vida”, como Walt a chamava, como raízes no realismo, mas expandindo-se além dele. A animação de Walt não seria apenas mais exagerada que a vida; ela seria mais simples, mais clara, mais inteligente e, finalmente, melhor. [...]. Esse pode ter sido o âmago da questão para Walt Disney. Com todos os benefícios comerciais em perspectiva gerados pelo realismo, isso também representou um profundo benefício pessoal para um homem que passou a infância criando uma realidade alternativa como compensação para os ferimentos que ele sentia que havia sofrido: o realismo o ajudava a simplificar e aperfeiçoar seu mundo e aumentar o controle sobre ele. O realismo o ajudava a criar um mundo maravilhoso do impossível plausível (GABLER, 2009, p. 210).

E foi a busca pelo realismo que motivou Walt Disney a se aventurar em mais uma empreitada: o desenho animado colorido. Foi graças a essa motivação que eles buscaram o contrato com *Technicolor*, possibilitando que mais um marco ocorresse na história do estúdio: o curta “Os Três Porquinhos”; o primeiro realizado totalmente colorido. Mas não foi em função disso que o filme obteve um tremendo sucesso; a música “Quem tem medo do lobo mau” invadiu os Estados Unidos, em uma época em que a Grande Depressão assolava o poderoso país. “A diferença entre os *Três Porquinhos* e a maioria dos marcos anteriores de Disney, foi que ele não era apenas uma conquista em animação, mas também, como canção, uma conquista cultural, que foi, certamente, a fonte de sua espantosa popularidade (GABLER, 2009, p. 219). Mesmo que Walt alegasse não ter qualquer mensagem relacionada com o período, a música se tornou um hino de esperança lançado contra os tempos difíceis.

Mas os “Três Porquinhos” era apenas a preparação do terreno para uma extravagância que ele já tinha em mente desde a época do lançamento do curta. O grande objetivo de Walt Disney era poder fazer um longa-metragem de animação, algo totalmente inédito até então. Foi então que surgiu “Branca de Neve e os sete anões”, o primeiro filme animado da história cinematográfica, bem como a primeira de uma série de princesas que o estúdio criaria. Existem dúvidas quanto ao porque de Walt ter escolhido esse filme. Ele mesmo fez várias alegações, afirmando primeiramente ser em função do apelo estético, havia anões “excêntricos”, uma vilã, um príncipe, a garota e o romance. No entanto, ele também alegou ter sido extremamente influenciado pela peça *Branca de Neve*, que vira quando era pequeno⁶⁸.

⁶⁸ Gabler afirma que, provavelmente, ele não vira uma peça, mas uma versão cinematográfica estrelada por Marguerite Clark e exibida em 27 e 28 de janeiro de 1917 no Salão de Convenções de Kansas City, quando ele tinha 15 anos.

Gabler, no entanto, arrisca que a escolha dessa história em particular se deve a razões psicológicas mais profundas:

Branca de Neve tinha quase todos os atrativos narrativos – progenitor tirânico, a punição do trabalho duro, a promessa de uma utopia infantil – e agregava quase todos os temas de sua vida juvenil, principalmente subjugar a geração anterior para afirmar sua própria maturidade, as recompensas do trabalho duro, os perigos da verdade e, talvez, acima de tudo, a fuga para a fantasia como um remédio para a realidade inóspita (GABLER, 2009, p. 255)

A dedicação de Walt a esse filme é surpreendente, ele se envolveu em cada etapa da produção, nada poderia ser feito sem que ele aprovasse. Esse preciosismo teve seu custo, o filme que começou a ser projeto em 1933 foi finalizado apenas em dezembro de 1937, com a equipe toda trabalhando até um dia antes da estreia. A atmosfera do pequeno estúdio na época era algo que agradava Walt Disney, transmitia uma sensação de comunidade que talvez ele nunca mais resgataria, mesmo que o novo estúdio inaugurado algum tempo depois em Burbank, California fosse projetado para isso. “Da Cruz Vermelha, da DeMoley e do *Laugh-O-Gram* ao seu primeiro estúdio em Los Angeles, na avenida Kingswell, Walt sempre havia adorado as organizações sociais, sempre adorou reunir as pessoas em uma comunidade feliz” (GABLER, 2009, p. 281). Contudo, esse sistema social completamente realizado só era satisfatório para Walt Disney quando ele exercia o controle total, procurando sempre alcançar a perfeição. O estúdio em Burbank completamente idealizado por ele era uma tentativa de reproduzir um sistema comunitário ideal, os filmes que ele mesmo dirigiu foram realizados procurando ser o mais perfeito o possível, os parques era uma tentativa de concretizar o ideal de sociedade, ideal esse que, no fim de sua vida foi projetado na EPCOT (Protótipo Experimental da Comunidade do Amanhã), um centro que seria o seu modelo de cidade ideal, o exemplo máximo do comportamento e pensamento promovido por Walt em suas produções. Zipes também procura realizar uma conexão entre a EPCOT e o a utopia de Walt de construir uma sociedade perfeita:

Há uma forte conexão entre o tipo de comportamento e pensamento promovido pelos filmes de conto de fadas Disney e parques temáticos da Disney, EPCOT Center, e a cidade de *Celebration*, construído pela Disney Corporation. Se nos concentrarmos nos pressupostos ideológicos implícitos na apropriação do conto de fadas por Disney e em como ele dessexualizou e ordenou o mundo através de imagens e música que sugerem totalidade, inocência, agilidade, limpeza e obediência, podemos ver como ele tentou

implantar as mesmas ideias de um mundo feliz perfeito em seus parques temáticos e até mesmo conseguiu animar as pessoas de sua corporação para levá-los adiante após sua morte em 1966. Por exemplo, após a sua criação inicial da Disneylândia da Califórnia em 1955, ele começou a trabalhar em planos para EPCOT, que ele descreveu como “uma comunidade planejada e controlada, uma vitrine para a indústria e pesquisa americanas, escolas, comunidades culturais e educação”. [...]. Como comentou Alexander Wilson: “O princípio organizador da paisagem EPCOT é o controle. O olhar do espectador é direcionado; as perspectivas visuais, os terrenos auditivos, os tipos de movimento permitidos – todos reforçam e reinterpretam os vários temas do Centro. . . . EPCOT é um ambiente sem emenda; nunca há um momento de espaço que não seja visual, auditivamente e olfativamente programado pelos gestores do resort Disney”. Eventualmente, a experiência da EPCOT levou à criação de uma cidade real chamada *Celebration* que tem manifestado as mesmas características homogeneizadas e estáticas da EPCOT e dos parques temáticos e perda de controle por parte dos habitantes⁶⁹ (ZIPES, 2006b, p. 209-210).

Obviamente que durante sua trajetória existiram episódios que obrigavam Walt Disney a sair de seu mundo de fantasia e encarar o mundo real. Em primeiro lugar as questões econômicas sempre se colocaram como um entrave para o estúdio. Até a construção da Disneylândia, a empresa praticamente sempre operou no vermelho, resultado, principalmente, das extravagâncias de Walt. Sua comunidade de trabalhadores ideais também foi abalada pela greve dos roteiristas em 1941 e a Segunda Guerra Mundial causou uma grande quebra no faturamento do estúdio, obrigando-os a produzir material publicitário para o governo e as forças armadas. No entanto, Walt, ou o tio Walt como ficaria conhecido mais tarde, foi responsável por remodelar a imaginação americana (GABLER, 2009), sua visão empreendedora foram responsáveis por todo um novo estilo de entretenimento. Além do pioneirismo no mundo cinematográfico, foi um dos primeiros a compreender que a televisão

⁶⁹ There is a strong connection between the type of behavior and thinking fostered by the Disney fairy-tale films and the Disney theme parks, EPCOT Center, and the town of Celebration, constructed by the Disney Corporation. If we focus on the implicit ideological assumptions in Disney’s appropriation of the fairy tale and how he desexualized and ordered the world through images and music that suggest wholeness, innocence, alacrity, cleanliness, and obedience, we can see how he tried to implant the same ideas of the perfect happy world in his theme parks and even managed to animate people in his corporation to carry them forward after his death in 1966. For example, after his initial creation of the California Disneyland in 1955, he began working on plans for EPCOT, which he described as “a planned, controlled community, a showcase for American industry and research, schools, cultural and educational communities.” [...] As Alexander Wilson commented, “The organizing principle of the EPCOT landscape is control. Direction is given to the gaze of the spectator; visual perspectives, aural terrains, the kinds of movement permitted—all reinforce and reinterpret the various themes of the Center. . . . EPCOT is a seamless environment; there is never a moment of space that is not visually, aurally, and olfactorily programmed by the Disney resort managers.”¹⁵ Eventually, the experiment of EPCOT led to the creation of a real town called Celebration that has manifested the same homogenized and static features of EPCOT and the theme parks and loss of control by the inhabitants.

não seria um problema, mas uma aliada. Remodelou o parque de diversões, fazendo com que o público americano preferisse a ilusão à realidade. Ele refinou “os valores tradicionais e intensificou os mitos e arquétipos americanos” (GABLER, 2009, p. 709). E, em função do enorme sucesso que seus filmes faziam em todo mundo, contribuiu para o estabelecimento da cultura americana como dominante. “Mas todas essas contribuições empalidecem diante de algo maior: ele demonstrou como alguém poderia impor sua vontade ao mundo no mesmo momento em que tudo parecia crescer além do controle e da compreensão. Em suma, Walt Disney não havia sido tanto um mestre da diversão ou da irreverência, ou mesmo da saúde. Foi um mestre da ordem” (GABLER, 2009, p. 709-710).

3.2 Os filmes de princesa

Esse mundo controlado e extremamente limpo de Walt Disney se manifestou profundamente em seus filmes. Zipes denomina a característica de sua produção como um filme “bem feito”, um modelo estrutural que se repetiu em praticamente todas as suas produções cinematográficas, incluindo os filmes realizados depois de sua morte. O termo surgiu a partir do conceito de peça “bem feita” inaugurado pelo dramaturgo mais influente do século XIX, Augustin-Eugène Scribe (1791-1861). Embora este termo seja muitas vezes usado de forma depreciativa, sua estrutura prescritiva permitiu que muitos dramaturgos excelentes dos séculos XIX e XX definissem suas peças com tramas efetivas. Uma peça “bem feita” geralmente possui seis elementos: (1) um segredo é revelado ao público, mas é desconhecido pelos personagens da peça; a revelação leva ao clímax da peça em que um herói infeliz tem sua felicidade restaurada; (2) a primeira cena desencadeia uma série de ações intensas e de suspense; (3) o herói infeliz envolve em uma série de conflitos com seu adversário; (4) o conflito termina com uma peripécia ou uma queda súbita da sorte do herói, seguida por uma cena obrigatória em que o adversário descobre o segredo; (5) o público é informado sobre um mal entendido central, desconhecido do herói e do adversário; (6) tudo é esclarecido e os fatos são desenrolados de uma forma lógica (ZIPES, 2016).

Walt Disney utilizou essa estrutura e pegou emprestados elementos dos musicais de Hollywood e da Broadway para adicionar cor e sentimentalismo às suas histórias. “Graças ao enorme sucesso de Branca de Neve, ele percebeu que tinha encontrado a receita para um apelo universal, e depois disso procurou cultivar o gosto do público familiar, ao mesmo tempo

ajustar a estrutura e os conteúdos do conto de fadas para cumprir com seu estilo puritano e de valores capitalistas⁷⁰” (ZIPES, 2016, p. 8). Com base nesses três elementos todos os filmes de princesa da Disney operam com uma fórmula similar:

[H]á uma música de abertura que anuncia o anseio de uma heroína; a jovem, sempre virginal e doce, é vitimada e é capturada ou aprisionada pelas forças do mal; ao mesmo tempo, animais cômicos ou objetos animados, como no caso da Bela e a Fera, fornecem alívio cômico e tentam ajudar a heroína perseguida; em um ponto um herói masculino é introduzido junto com uma ou duas canções românticas; e porque a menina não pode salvar a si mesma, o herói é chamado para vencer as forças sinistras representadas por uma bruxa, ministro intrigante, ou burro bruto. Claro, existem variações para o padrão, mas elas são menores. A mensagem nestes filmes "em preto e branco" é simplista: o mal é representado pelas forças escuras da discórdia, da impropriedade e da superação. Não há nenhuma complexidade em um filme de conto de fadas da Disney, nenhuma exploração de caráter ou as causas que criam obstáculos para os protagonistas nas narrativas. A ênfase está na purificação, preparando-se para ser escolhido, um membro da elite, e este processo de limpeza americano baseado na meritocracia substitui os esquemas antigos do conto de fadas europeu, ao mesmo tempo em que restaura noções de hierarquia e elitismo, reforça um tipo de comportamento redundante controlado por um mestre construtor como Disney, e leva a uma visão distópica estática do mundo, ou seja, uma degeneração da utopia (ZIPES, 2006b, p. 209).

Esse padrão se manteve mesmo a após sua morte. Como destaca Zipes, Walt Disney cumpriu seu anseio de imortalidade. Juntamente com seu irmão Roy, ele encontrou uma fórmula de filmes de animação que dominaria o mercado. Além disso, os irmãos também formaram uma rede intrincada que transformou seu nome em um meme, facilmente reconhecível pelas massas na América e também em todo o mundo. Sua fórmula memética acarretou na própria identificação do que é um conto de fadas. Atualmente não se pode pensar nesse tipo de narrativa sem vir à tona elementos que configuram os filmes de animação da Disney. Até mesmo as princesas foram suplantadas pelo jeito Disney. Dificilmente uma criança de hoje não pensaria em outra Cinderela que não fosse àquela desenhada pelo estúdio. A própria definição do que é uma princesa foi alterado depois da entrada da Disney nesse mercado. Whelan (2014) comenta que antes disso, elas faziam parte da representação do que seria uma infância perfeita e, depois da Disney, passou a representar o que seria uma feminilidade perfeita. “Ao descrever a Branca de Neve como menos engenhosa e mais

⁷⁰ Thanks to the enormous success of *Snow White*, he realized that he had found the recipe for a universal appeal, and thereafter he sought to cultivate the taste of family audiences, while simultaneously adjusting the fairy tale's structure and contents to comply with his puritanical and capitalist values.

necessitada do que algumas de suas princesas antecessoras, a Disney estava começando a desenhar uma linha na areia, solidificando a definição deles da princesa como um tropo impotente e hiper-feminino⁷¹” (WHELAN, 2014, p. 170).

Os três primeiros contos de fadas da Disney – “Branca de Neve e os sete anões”; “Cinderela” e “A Bela adormecida” – solidificaram uma imagem de princesa que mesmo as mais modernas vindas depois delas teriam que seguir. O poder de difusão da Disney acobertou outros contos notadamente mais feministas e igualitários. A construção do imaginário do que é uma princesa ficou ainda mais forte e interligado à Disney com a criação da franquia “Princesas Disney” nos anos 2000, uma ideia sugerida pelo presidente de consumo Andy Mooney. Apenas um ano depois de sua criação, a franquia arrecadou o número impressionante de 300 milhões de dólares; em 2010, esse número tinha disparado para quatro bilhões de dólares. A franquia Princesas Disney oferece atualmente cerca de 26.000 produtos diferentes no mercado. Esses produtos incluem não apenas material relacionado com a mídia, como filmes gravados e CDs de compilação da Princesas Disney, mas também brinquedos, roupas e utensílios de cozinha. Curiosamente, uma das razões pelas quais a Disney é capaz de oferecer tal variedade de produtos é pela razão, em parte, “à definição muito amplamente construída de ‘princesa’ que Mooney e seus colegas executivos da Disney apresentaram; heroínas como Mulan e Pocahontas não são tecnicamente princesas, por exemplo, mas simplesmente adicioná-las ao arranjo parece ter-lhes concedido um status padrão real⁷²” (WHELAN, 2014, p. 174). É por essa razão que todas as personagens dos filmes serão chamadas de princesas e, por consequência, seus pares de príncipes, mesmo que um dos filmes ainda não conste no panteão das Princesas Disney, como é o caso de Frozen: uma aventura congelante.

Quando se propõe assistir a todos os filmes de princesa da Disney em sequência de suas datas de lançamento, claramente percebemos que existem diferentes graus de alteração em relação à representação do amor, bem como as expectativas que os personagens dessas narrativas apresentam em relação a esse sentimento. Na análise aqui proposta, nota-se que essa diferenciação ocorre principalmente em relação à mudança de outros fatores importantes no enredo. No decorrer de todos os filmes a representação amorosa é alterada em função do sonho da princesa; das representações dos papéis e das relações sociais de gênero; e da

⁷¹ By depicting Snow White as less resourceful and more needy than some of her princessly predecessors, Disney was beginning to draw a line in the sand, solidifying their definition of the princess as a helpless, hyper-feminine trope.

⁷² [...]to the very broadly constructed definition of “princess” that Mooney and his fellow Disney executives have put forth; heroines like Mulan and Pocahontas are not technically princesses, for instance, but simply adding them to the line-up appears to have granted them default royal status.

maneira como são constituídos os relacionamentos amorosos. No fim da análise, tem-se a sensação que existe uma evolução (no sentido de melhora) das práticas conjugais. Tal sensação é, com certeza, muito enviesada pelos valores atuais de liberdade sexual e liberação feminina. No quadro abaixo podemos ter uma síntese desses elementos em cada história.

Tabela 1 Categorização dos filmes

	Sonho da princesa	Princesa e o príncipe	Relações amorosas
Branca de Neve (1937)	Um dia encontrar um amor.	Princesa indefesa; príncipe herói.	A relação é entre o príncipe e a princesa. Eles se encontram no início e no fim da trama.
Cinderela (1950)	Ser feliz, com um grande amor.	Empregada para sua madrasta; príncipe.	A relação é entre o príncipe e a princesa. Eles se encontram no meio e no fim da trama.
A Bela Adormecida (1959)	Encontrar alguém para dividir uma canção de amor.	Princesa indefesa; príncipe herói e romântico.	A relação é entre o príncipe e a princesa. Eles se encontram no início e no fim da trama.
A Pequena Sereia (1989)	Conhecer o mundo dos humanos.	Princesa destemida e sonhadora; príncipe aventureiro e romântico.	A relação é entre o príncipe e a princesa. Eles se encontram no início da trama, mas ele não a reconhece. Apesar de ela lutar para conquistá-lo, ele só a reconhece quando recupera sua voz.
A Bela e a Fera (1991)	Sair da vila onde mora.	Garota esclarecida da cidade; príncipe amaldiçoado e ressentido.	A relação é entre o príncipe e a princesa. Eles convivem por quase todo o filme. Ela é mantida no castelo em troca de seu pai e passa a conviver com a Fera. Ambos se conquistam mutuamente.
Alladin (1992)	Poder sair do castelo e se casar com quem	Princesa presa no castelo, mas	A relação é entre o príncipe e a princesa.

	desejar.	determinada; garoto pobre, sonhador e determinado.	Eles se conhecem quando ela foge do castelo. Alladin se disfarça de príncipe para conquistá-la em um segundo momento. Eles convivem durante o filme.
Pocahontas (1995)	Se mostra como um sonho que sonhou enquanto dormia, ela previa a chegada dos ingleses.	Filha do chefe da tribo livre e aventureira, além de responsável pela natureza; explorador de terras “selvagens”.	A relação é entre o príncipe e a princesa. Eles tem uma relação de dominador e dominado no início, mas ambos se conquistam mutuamente com suas visões de mundo distintas.
Mulan (1998)	Poder ser ela mesma.	Garota livre, destemida e determinada; capitão do exército autoritário e desconfiado.	A relação é entre o príncipe e a princesa. Eles se conhecem com Mulan vestida de homem. A relação de confiança é estabelecida e depois quebrada quando ela revela sua verdadeira identidade. Ele a perdoa.
A Princesa e o Sapo (2009)	Abrir um restaurante.	Garota trabalhadora, determinada e sonhadora; príncipe boêmio e boa vida.	A relação é entre o príncipe e a princesa. Eles convivem durante todo o filme como sapo e sapa. Ambos se conquistam com seus modos distintos de encarar a vida.
Enrolados (2010)	Ver pessoalmente as lanternas que aparecem no dia de seu aniversário	Garota presa na torre, esmerada, esperta e espirituosa; garoto ladrão e conquistador.	A relação é entre o príncipe e a princesa. Eles convivem durante todo o filme. Ele a está levando para conhecer as lanternas. Os dois parecem se conquistar mutuamente.
Valente (2012)	Pode ser ela mesma	Princesa forte e	A relação é sobre mãe

	e não ter que se casar por obrigação.	decidida, além de muito livre; os príncipes são basicamente ridículos.	e filha, não há qualquer tipo de relação amorosa romântica. O filme é sobre ambas reconectarem os laços perdidos.
Frozen (2013)	Anna sonha encontrar aquela pessoa especial; Elsa sonha	Anna é sonhadora, esperta e espirituosa; Kristoff é um garoto camponês bruto, mas de bom coração. Elsa é controlada e séria.	Apesar de existir o relacionamento amoroso entre princesa e príncipe, o filme se revela ser uma história sobre a relação de irmãs que precisava ser restaurada.

Esse quadro pode ser compreendido como uma equação em que cada elemento é essencial para a definição do tipo e da importância do amor no filme, em especial o amor romântico. A seguir cada elemento será detalhadamente explicado a fim de contribuir para o entendimento de como a Disney vem construindo um ideal de sentimento amoroso, principalmente o romântico e heterossexual.

3.2.1 *O sonho da princesa*

A maioria dos contos de fadas é definida por um enredo utópico em que a realização de um sonho dá o tom à narrativa. Marcado pelas proezas improváveis de um personagem desfavorecido sob qualquer circunstância, o contos de fadas transmitem a ideia de que qualquer um pode realizar os seus sonhos, seja ele qual for. Essa característica é o que também define praticamente todos os filmes da Disney. O próprio Walt Disney parece ter se aproveitado (ou se iludido) desse componente e transformado sua trajetória em um enredo digno dos melhores contos maravilhosos. Com o tempo, a marca e a empresa que ele criou se tornaram indissociáveis da ideia de um lugar “onde os sonhos se tornam realidade”; principalmente por meio de atributos mágicos ou fantasiosos. Essa característica, portanto, não poderia estar ausente nos filmes com a temática de princesas. Ao contrário, o sonho é um componente central na narrativa, o fator que motiva toda a ação e o desenrolar da história. Em relação ao objeto de nossa pesquisa, o sonho ganha ainda mais importância, pois muitos dos fatores relacionados ao discurso amoroso são alterados em função do que os protagonistas,

principalmente as princesas, sonham para o seu futuro. Nesse sentido, é no sonho delas que iremos concentrar nossa análise a fim de compreender como seus anseios refletem na representação do amor e as atitudes que ele suscita.

Como na maioria dos contos de fadas, os sonhos nesses filmes estão intimamente relacionados com a realidade da princesa, em especial ao grau de sofrimento que o contexto a qual ela está inserida lhe atribui. Com exceção de Valente, todos os filmes apresentam esse sonho através de uma música cantada pela protagonista, geralmente logo no início da trama. Nessa canção os expectadores tem a oportunidade de conhecer o que aflige a princesa e qual o objeto ou realidade de sua ambição. De acordo com Gabler, Walt Disney acreditava que esse momento era importante para os expectadores criarem uma conexão ou empatia pela personagem; uma oportunidade para eles se sensibilizarem com seus problemas e torcer pela realização de suas ambições. Essa característica acabou sendo mantida mesmo nos filmes produzidos após a sua morte.

Apesar da distância temporal que separa todas essas produções, bem como histórias que se distinguem de diferentes formas, nota-se que o sonho da princesa está sempre permeado em alguma medida pela ideia de amor e casamento. Em algumas delas esse grau é perceptivelmente elevado, como em Branca de Neve, Cinderela ou A Bela Adormecida, as quais todas declaradamente afirmam que seu sonho é encontrar um amor com quem possam casar. Em um segundo grupo, o qual consta as produções A Pequena Sereia; A Bela e a Fera; Mulan; Pocahontas; Alladin (Jasmine); A Princesa e o Sapo (Tiana); e Enrolados (Rapunzel), o sonho geralmente aparece como uma reação a um modelo ou realidade mais coercitiva em que, de alguma forma, as obrigam a se submeter a algum padrão a qual não concordam. Esse sonho nem sempre começa pelo desejo de amar alguém, mas sim de uma liberdade que consideram ser negada a elas. Contudo, durante o decorrer da trama, de alguma maneira ele se converte na busca do ideal de amor e casamento. Até mesmo em Valente a personagem central Mérida tem seu sonho pautado por esses conceitos, pois mesmo que ela não tenha nenhuma relação amorosa no decorrer do filme, a princesa luta para não ter que casar com alguém escolhido sem seu consentimento, sugerindo que se um dia quiser casar será por sua livre vontade. A única personagem que não tem de fato um sonho relacionado com qualquer ideia de amor e a casamento é Elsa do filme Frozen: uma aventura congelante. Seu sonho está unicamente relacionado com sua vontade de poder ser ela mesma sem que a julguem por isso. Sua irmã Anna, no entanto, desde o primeiro momento projeta seus anseios por meio de um ideal amoroso clássico de contos de fadas.

Essa gradação do amor em relação ao sonho da princesa revela um dado importante sobre a expectativa e o posicionamento feminino associado ao anseio pelo sentimento amoroso. Dependendo do momento em que ela afirma que seus sonhos estão refletidos ou direcionados à concretização de um amor, o desejo por esse relacionamento pode ser entendido como algo prévio, inerente, quase natural, ou algo construído em função do encontro com o objeto de seu amor, ou seja, o príncipe. De acordo com Clare Bradford (2012), essa disjunção é expressa por duas rotas narrativas as quais as princesas alcançam seu objetivo de amor romântico:

O primeiro e mais direto destes é exemplificado pelas figuras de contos de fadas de Branca de Neve, Cinderela, Aurora, Ariel e Bela. Nessas narrativas, as jovens mulheres são preparadas para o romance heterossexual antes de encontrarem seus príncipes, manifestando o desejo através de suas fantasias de parceiros idealizados, fantasias que elas confiam a confidentes animais ou humanos e que se cumprem nos “finais felizes para sempre” dos filmes. A segunda, ostensivamente mais moderna, a trajetória para o romance (exemplificada por Jasmine, Mulan, Tiana e Rapunzel) incorpora episódios de conflito entre os parceiros, eventualmente resolvidos quando o casal reconhece seu amor um pelo outro⁷³. (BRADFORD, 2012, p. 181).

Como podemos analisar nos trechos das canções a seguir, nos primeiros filmes da franquia o sonho de amor é expresso por meio de uma expectativa prévia pelo sentimento amoroso. Sempre que o sonho da princesa é apresentado nessas animações ele ocorre antes que o casal se encontre, manifestando uma ideia naturalizada a esse respeito. É como se a única ambição permitida a essas jovens fosse encontrar um amor. Branca de Neve, na música “*I’m Wishing*”, canta sobre aquele com quem sempre sonhou; da mesma forma Aurora de A Bela Adormecida que entoava em “*Once Upon a Dream*” sobre um estranho com que sonhou uma vez:

Eu desejo (eu desejo)
Alguém para amar
Para me encontrar (me encontrar)
Hoje
Eu espero (eu espero)

⁷³ The first and more straightforward of these is exemplified by the fairy-tale figures of Snow White, Cinderella, Aurora, Ariel, and Belle. In these narratives, young women are primed for heterosexual romance before they encounter their princes, manifesting desire through their imaginings of idealized partners, imaginings that they confide to animal or human confidants and that are fulfilled in the films’ “happy ever after” endings. The second, ostensibly more modern, trajectory to romance (exemplified by Jasmine, Mulan, Tiana, and Rapunzel) incorporates episodes of conflict between partners, eventually resolved when the couple acknowledge their love for each other.

E eu sonho com
As coisas lindas (as coisas lindas)
Que ele irá dizer (que ele irá dizer)⁷⁴
[...]
(CHURCHILL e MOREY, 2009)

Eu conheço você
Eu caminhei com você uma vez num sonho
Eu conheço você
O brilho dos seus olhos é tão familiar, um brilho
Agora eu sei que é verdade
Que visões raramente são tudo o que parecem
Mas se eu te conheço, eu sei o que você vai fazer
Você vai me amar de uma vez
Do jeito que você fez uma vez em um sonho⁷⁵
[...]
(FAIN e LAWRENCE, 2014)

Em Cinderela o sonho de amor não é declarado na primeira música a esse respeito, nela há apenas uma definição de que o sonho é uma forma de seguir feliz, não importa o mal que te acometa. No entanto, na canção “*So This is Love*” que a princesa canta quando dança com o príncipe pela primeira vez, ela reconhece nesse encontro que o amor era aquilo pelo que sempre almejou:

Mmmmmm, mmmmmm
Então isto é o amor, mmmmm
Então isto é o amor
Então é isto que torna a vida divina
Estou tão alegre, mmmmm
E agora eu sei
[...]
Então este é o milagre que eu sempre havia sonhado⁷⁶
(DAVID, LIVINGSTON e HOFFMAN, 2012)

Essas músicas denotam que as princesas já haviam se informado sobre o que é esse sentimento e tem uma expectativa formulada sobre ele. Embora elas não tenham de fato sentido o amor, ou até mesmo presenciado relações amorosas em seu convívio social, elas projetam todos os seus anseios nessa formulação idealizada do sentimento. No entanto, no

⁷⁴ I'm wishing/ (I'm wishing)/ For the one I love/ To find me/ (To find me)/ Today/ (Today)/ I'm hoping/ (I'm hoping)/ And I'm dreaming of/ The nice things/ (The nice things)/ He'll say/ (He'll say).

⁷⁵ I know you/ I walked with you once upon a dream/ I know you/ The gleam in your eyes is so familiar, a gleam/ Yet I know it's true/ That visions are seldom all they seem/ But if I know you, I know what you'll do/ You'll love me at once/ The way you did once upon a dream.

⁷⁶ Mmmmmm, Mmmmmm/ So this is love, mmmmmm/ So this is love/ So this is what makes life divine/ I'm all aglow, mmmmmm/ And now I know/ [...] / So this is the miracle that I've been dreaming of.

filme não há qualquer menção sobre como elas foram socializadas a esse respeito, sugerindo que sentir amor e esperar por ele é algo absolutamente natural, não é necessário que tenha qualquer aprendizado a respeito. Mesmo que Cinderela só reconheça o que é o amor quando encontra o príncipe, ela o reconhece com base naquilo que sempre sonhou.

O entendimento sobre o significado que o amor tem para essas protagonistas é alargado quando os seus sonhos são contextualizados em relação à realidade a qual elas estão submetidas. Como a situação em que as princesas se encontram conferem alguma medida de sofrimento a elas, nota-se que o amor é idealizado em termos de uma fuga de sua existência real. Branca de Neve e Cinderela vivem em condições miseráveis sob a tutela de suas madrastas; ambas são obrigadas a realizar todo o trabalho doméstico de onde vivem, usam roupas simples e rasgadas e não recebem nenhum tipo de carinho e afeto. Aurora não está sujeita a uma situação tão sofrida quantos suas antecessoras, ela foi criada com muito amor por suas tias (fadas), contudo, o medo de que Malévola possa encontrar a princesa levou as fadas a proibirem qualquer contato dela com o mundo exterior. Nessas três situações, o amor é visto pelas jovens como uma forma de escapar desse contexto de sofrimento e encontrar o tão almejado “felizes para sempre”.

Como já mencionamos no primeiro capítulo, essa tem sido uma representação constante sobre esse sentimento nas diversas tecnologias narrativas. Do amor cortês ao romantismo burguês, o amor sempre foi descrito como uma fuga, mesmo que muitas vezes literária, das condições materiais as quais as pessoas estão sujeitas. O próprio sentimento romântico foi conceituado a partir da nostalgia nascida da consciência das restrições sociais as quais mulheres e homens eram obrigados a se submeter na corte do Antigo Regime (ELIAS, 2001). Essa construção discursiva a respeito do amor se tornou recorrente também em outros gêneros cinematográficos. Rossi demonstra em sua tese que os personagens de filmes românticos de ação real constantemente se encontram em alguma situação ameaçadora antes de conquistarem o grande amor, colocando em risco até mesmo sua própria identidade. “A vida sem a presença da conquista amorosa então é apresentada na chave da insegurança, de algum perigo que, ainda que não percebido imediatamente, é sentido como angústia, inquietação, não necessariamente associada à ausência de um amado, mas à própria existência” (ROSSI, 2013, p. 299).

O amor, nos filmes discutidos por Rossi, é percebido como a condição fundamental que define a própria existência humana, sendo que qualquer manifestação ou consciência de sua falta pode desencadear sentimentos muitas vezes insuportáveis de insegurança e

ansiedade. Nesse sentido, o encontro amoroso é um constituinte essencial que definiria nossa identidade, percebida essencialmente pelo reconhecimento do outro (ROSSI, 2013, p. 299). Por esse viés, o que os sonhos de amor dessas princesas manifestam, portanto, é a necessidade de fugir de uma existência sem sentido que só o amor poderá atribuir. Chaumier (apud ROSSI) desenvolve o conceito de “mística do príncipe encantado” em relação a isso em que fundamentalmente as mulheres estiveram por muito tempo sujeitas:

A mística do príncipe encantado virá se inscrever em continuidade, levando as mulheres a crerem que o sentido de sua existência é algo escondido. Em uma existência vazia, o amor virá preencher essa falta. A mulher espera do homem uma confirmação de sua identidade, um reconhecimento, uma afirmação. [...] O jogo amoroso é idealização da fantasia do reconhecimento: “o outro me dará minha identidade... ele faz de mim alguém” (CHAUMIER, 1999 apud ROSSI, 2013p. 93).

Até mesmo o título de nobreza conferido a elas só é legitimado quando existe o encontro amoroso com o príncipe. Apesar de duas dessas três princesas serem de fato “princesas”, suas posições só é reconhecidas e respeitadas pelos seus componentes quando elas se casam com o par aristocrático. Antes disso, elas são humilhadas, amaldiçoadas, enfeitiçadas sem que manifestem qualquer posição contrária. O vilão só é de fato vencido quando a união do casal é concretizada. A afirmação da individualidade feminina nesses filmes está, portanto, intimamente entrelaçada com a ideia romântica, na qual as mulheres foram celebradas e definidas unicamente por intermédio do amor (GIDDENS, 1993).

Mesmo as personagens classificadas como mais “modernas” não escapam dessa identificação restrita. Bela, de *A Bela e a Fera* apresenta essa mesma imaginação prévia a respeito do amor que existe nesses três filmes comentados até agora. Os vários livros que ela lera durante sua vida permitiram que ela pudesse sonhar com outros lugares além da pacata vila onde vive. Esse desdém por esse local, onde ela considera que tudo sempre acontece da mesma forma, acarretou em um desprezo pelos possíveis pretendentes locais. Isso, contudo, não representa uma quebra de paradigma em relação às condutas amorosas típicas das princesas até então. Na música de apresentação de seu sonho, ela canta que deveria “haver algo a mais que aquela vida provinciana”, mas ela não se refere apenas às paisagens, às conversas ou às pessoas de um modo geral; ela também menciona os modelos de relacionamento. Podemos observar isso no trecho a seguir no qual ela destaca a parte favorita de um livro que está lendo:

[...]
Oh, isso não é incrível?
É a minha parte favorita você verá o porquê
Aqui é onde ela conhece o Príncipe Encantado
Mas ela não vai descobrir quem ele é até o capítulo três!⁷⁷
[...]
(MENKEN e ASHMAN, 2010)

A função da música é distanciar Bela de seu cenário provincial e a construir como uma jovem moderna com aspirações de uma vida cheia de atividades artísticas e intelectuais. Utilizando os conceitos de Bradford (2012), a imagem de Bela é construída como uma figura iluminista que se distingue dos aldeões supersticiosos e crédulos. Os cortes das cenas que acompanham a canção “conduz a uma variedade de fantasias retroprogressivas nas quais os espectadores se posicionam para reconhecer nas deficiências do passado as virtudes da modernidade⁷⁸” (BRADFORD, 2012, p. 177). No entanto, essa figura moderna atribuída a Bela se constrói muito mais em relação à expectativa amorosa do que como agente de outras ações. A distinção de Bela é percebida principalmente em relação a Gastão, o homem da vila que quer se casar com ela a qualquer custo. Descrito pela protagonista como “positivamente primitivo”, ele é o representante maior dos modelos bárbaros e incivilizados. Sempre que propõe à Bela suas intenções, ela se esquiva, não por não ter intenções de se casar, mas porque ela sonha com um relacionamento mais “moderno” e “civilizado” que ela lera em seus livros.

Sobre esse aspecto é importante destacar aqui o conceito de “código de comunicação simbólica” desenvolvido por Luhmann a respeito do amor. Ao compreender esse sentimento como um conjunto de códigos que orientam o jogo amoroso, o autor estabelece que, antes de qualquer coisa, é necessário que se conheça a forma de comunicação amorosa. Somente quando os dois agentes do jogo conhecem essa linguagem é possível a existência e o desenvolvimento da relação. A esse respeito, os dispositivos narrativos apresentam uma função quase pedagógica para a disseminação dessas codificações. Luhmann identificou os romances do século XVII como o principal mecanismo por meio do qual a aristocracia, e depois o restante da população, aprendeu e orientou os códigos do amor e da galanteria. No filme *A Bela e a Fera*, a protagonista foi socializada com um código amoroso distinto de seu pretendente. Os livros da pequena livraria local proporcionaram à Bela um aprendizado de códigos que se

⁷⁷ Oh, isn't this amazing?/ It's my favorite part because you'll see/ Here's where she meets Prince Charming/ But she won't discover that it's him 'til chapter three!

⁷⁸ [...] it conducts a variety of retroprogressive fantasy in which viewers are positioned to recognize in the deficiencies of the past the virtues of modernity.

distanciava das práticas exercidas na pequena vila onde morava. Por ser uma das raras leitoras desse ambiente, ela é apresentada na animação como a única que não sonha com o modelo hipermasculinizado de companheiro, retratado na imagem de Gastão. Seu par romântico ideal está atrelado à própria imagem do Príncipe Encantado ainda difundida, ou seja, galante, cortês e educado. O interessante é que, apesar da análise de Bradford que coloca o filme a favor do Iluminismo e contra o medievalismo, o único componente que define Bela como iluminista seria o seu gosto pela literatura. O tipo de leitura e os anseios que ela suscita faz Bela sonhar muito mais com uma vida aristocrática que um príncipe poderia lhe oferecer. Já a imagem descrita por Gastão de seu casamento ideal, esta sim está mais atrelada a um ideal burguês. O que Bela quer é poder viver uma vida intelectual e artística ao invés de condicionada aos afazeres do lar.

Esse desejo por viver em um mundo diferente do seu, de um mundo em que a princesa considera melhor do qual ela vive é apresentado também em *A Pequena Sereia*. Na música “*Part of Your World*”, Ariel canta sobre o sonho de poder ao menos conhecer o mundo dos humanos. Contudo, da mesma forma que a oposição entre a vila e Bela presente em *A Bela e a Fera*, existe em *A Pequena Sereia* uma diferença em relação ao que se pensa sobre o mundo da superfície. O rei Tritão, pai de Ariel, considera os humanos maléficis, “comedores de peixe”. Ariel, por outro lado, apresenta um fascínio por esse mundo, demonstrado principalmente pela coleção de bugigangas humanas que ela esconde de seu pai. Ela não entende “como um mundo que produz essas coisas maravilhosas poderia ser mal”; mas esses objetos não a satisfazem completamente. O que ela realmente gostaria era “de estar onde as pessoas estão”, “de ver uma dança, de vê-los andando por aí com seus pés”. Para viver nesse fantástico mundo ela daria qualquer coisa, pagaria o que fosse preciso. Este mundo ideal imaginado por Ariel está intimamente interligado com a relação que ela tem com seu pai, como podemos notar no trecho a seguir:

[...]
Aposto que na terra
eles entendem
Aposto que eles não repreendem suas filhas
Jovens mulheres brilhantes⁷⁹
[...]
(MENKEN e ASHMAN, 2013)

⁷⁹ Betcha on land/ they understand/ Bet they don't reprimand their daughters/ Bright young women, [...]

O desenvolvimento da trama leva os espectadores a acreditar que o pai de Ariel estava errado, que seu preconceito vinha de uma ignorância e de um medo infundado em relação aos humanos. Tal qual Bela, Ariel se distingue do ambiente onde vive, seus desejos e expectativas em relação ao futuro diferem dos de seus pares, sendo marcados habitualmente como desinformados ou grosseiros em contraste com os desejos modernos da protagonista (BRADFORD, 2012). Todavia, como aconteceu com suas antecessoras Branca de Neve, Cinderela e Aurora, o sonho de Ariel também passa a ser arranjado em torno do amor, com a diferença que este arranjo ocorre depois do encontro com o futuro cônjuge. Assim que acaba a música sobre essa vontade de conhecer o mundo da superfície, Ariel salva o príncipe de um naufrágio. Esse encontro entre os dois desperta instantaneamente um sentimento apaixonado dela por esse jovem. A partir de então, ela não quer apenas fazer parte do mundo humano, mas deste humano em particular. A reprise da música na sequência do filme deixa isso claro:

O que eu daria para viver onde você está?
O que eu pagaria para ficar aqui ao seu lado?
O que eu faria para te ver sorrindo para mim?

Onde caminharíamos?
Para onde correríamos?
Se pudéssemos ficar o dia todo no sol?
Só você e eu, e eu poderia ser parte de seu mundo

Eu não sei quando, eu não sei como
Mas sei que algo está começando agora
Veja e você verá, algum dia eu farei parte do seu mundo

Agora podemos andar!
Agora podemos correr!
Agora podemos ficar o dia todo ao sol!

Só você e eu!
E eu posso ser,
Parte do Seu Mundo!⁸⁰
(MENKEN e ASHMAN, 2013)

Esse rearranjo do sonho em torno da relação amorosa desejada irá se apresentar também nos filmes que seguem da franquia. Nas animações Aladdin, Pocahontas, Mulan, A Princesa e o Sapo e Enrolados o sonho da princesa é apresentado primeiramente como um

⁸⁰ What would I give to live where you are?/ What would I pay to stay here beside you?/ What would I do to see you smiling at me?/ Where would we walk?/ Where would we run?/ If we could stay all day in the sun?/ Just you and me, and I could be part of your world/ I don't know when, I don't know how/ But I know something's starting right now/ Watch and you'll see, someday I'll be part of your world/ Now we can walk!/ Now we can run!/ Now we can stay all day in the sun!/ Just you and me!/ And I can be,/ Part of Your World!

desejo de manifestação da sua individualidade que, em função de diferentes motivos, lhes é negado. Em Aladdin, Jasmine não quer se casar com um homem apenas por sua posição social, mas porque ela o ama. Além disso, as coerções que a posição de princesa lhe impõe a fazem muitas vezes desejar ter uma vida mais simples, na qual ela possa conhecer o mundo além dos muros do castelo e onde a ela possa decidir seu futuro por ela mesma. Tal quais os aristocratas do Antigo Regime (ELIAS, 2001), Jasmine percebe em sua condição um esmagamento do seu eu verdadeiro que é suprimido em função das atitudes esperadas de alguém que ocupe uma posição social elevada. Essa tomada de consciência permite que ela idealize um novo mundo onde tais constrangimentos não existam. Esse novo lugar é exposto aos expectadores na música “*A Whole New World*” em que ela e Aladdin cantam sobre como é esse lugar fantástico:

[...]
Um novo mundo
Um novo ponto de vista fantástico
Ninguém para nos dizer não
Ou para onde ir
[...]
Paisagens inacreditáveis
Sensação indescritível
Subindo, planando, despreocupadamente
Através de um céu de diamantes sem fim⁸¹
(MENKEN, 2015)

Essa consciência da existência de um eu verdadeiro interno em oposição a um que é externo que e mostrado ao mundo é presente também na música “*Reflection*” cantada por Mulan. Nela, Mulan expõe seu desapontamento por não poder ser a noiva perfeita ou a filha perfeita que todos esperam que ela seja; pois se ela ousasse ser ela mesma quebraria o coração de sua família. Na tentativa de não fazer ninguém sofrer ela sublima sua verdadeira personalidade a ponto de não se reconhecer quando se vê refletida em um espelho:

[...]
Quem é aquela garota que eu vejo
Olhando diretamente
De volta para mim?
Por que meu reflexo é alguém que eu não conheço?

⁸¹ [...] A whole new world/ A new fantastic point of view/ No one to tell us no/ Or where to go/ [...]Unbelievable sights
Indescribable feeling/ Soaring, tumbling, freewheeling/ Through an endless diamond sky

De alguma forma eu não posso esconder
Quem eu sou
Embora eu tenha tentado
Quando meu reflexo irá mostrar
Quem eu sou por dentro?⁸²
[...]

Nessas duas animações a individualidade feminina é negada por duas sociedades com regras estritamente estabelecidas em relação aos papéis de gênero. Elas obrigam as mulheres, independente de sua vontade, a ter que se adaptar à identidade que é reservada a elas. A perpetuação da tradição e o respeito familiar estão sujeitos a essa condição. Em Aladdin a lei diz que a princesa deve se casar com um príncipe até o seu próximo aniversário, em Mulan a honra da família depende do bom casamento que a filha fizer. Visto que essas princesas não conseguem responder ao que é esperado delas, isso causa um sofrimento refletindo ou na fuga, no caso de Jasmine, ou na supressão da personalidade, no caso de Mulan. No filme Pocahontas, a filha do chefe da tribo é sujeita a mesma pressão. Apesar de o pai demonstrar que irá respeitar a escolha da filha caso ela decida não se casar com o homem que ele aprova, ele a pressiona de diversas formas para que ela escolha “o caminho mais fácil”, caminho esse que ela evidencia na música “*Just Around the Riverbend*” como não sendo o rio que ela tanto gosta, sempre fluído, nunca igual, livre:

O que mais gosto nos rios é:
Você não pode pisar no mesmo rio duas vezes
A água está sempre mudando, sempre fluindo
Mas as pessoas, eu acho, não podem viver assim
Todos nós devemos pagar um preço
Para sermos seguros, perdemos a chance de sabermos
O que há em torno das curvas do rio
Esperando ao redor das curvas do rio⁸³
[...]
(MENKEN e SCHWARTZ, 2012)

Dessa forma, a imagem feminina esperada é apresentada nesses filmes como atrelada ao casamento, principalmente o aprovado pelos pais. Até mesmo em A Princesa e o Sapo existe a demonstração de que é isso o que se espera que uma moça faça, tal como aparece na

⁸² [...]Who is that girl I see / Staring straight/ Back at me?/ Why is my reflection someone I don't know?/
Somehow I cannot hide/ Who I am/ Though I've tried/ When will my reflection show/ Who I am inside?/
When will my reflection show/ Who I am inside?

⁸³ What I love most about rivers is:/ You can't step in the same river twice/ The water's always changing, always
flowing/ But people, I guess, can't live like that/ We all must pay a price/ To be safe, we lose our chance of
ever knowing/ What's around the riverbend/ Waiting just around the riverbend

fala da mãe de Tiana: “Seu pai pode não ter chegado onde ele queria, mas ele tinha algo melhor. Ele tinha amor. É isso que eu quero pra você, querida, que conheça seu príncipe encantado, dance com ele e sejam felizes para sempre.” Essa expectativa em torno da imagem feminina reflete nos próprios sonhos dessas protagonistas. Excetuando Tiana, o que elas querem não é de fato poder ser elas mesmas, mas que elas possam ser escolhidas por quem elas são e poder aceitar livremente essa escolha. Em última instância o que elas desejam é poder amar do jeito que acredita ser o certo. Daí resulta que o sonho de poder manifestar sua individualidade é transformado no sonho de que aceitem suas individualidades após o encontro com o futuro cônjuge. Não se trata mais, portanto, de “receber uma identidade” ou “dar sentido a quem se é” por intermédio do amor (CHAUMIER apud ROSSI, 2013), como acontecia com as primeiras princesas. Comentado os conceitos de Chaumier, Rossi coloca:

Se no imaginário romântico da mística do príncipe encantado discutida por Chaumier, a identidade feminina estava condicionada ao encontro do príncipe, que fazia da mulher alguém, o discurso hoje não descarta o príncipe, mas sua função é outra: *ele não mais concede à mulher sua identidade, mas a premia, confirmando-a e reiterando-a*. Enquanto antigamente predominaria, nos termos de Chaumier, o ideal de fusão, hoje, embora tal ideal ainda se faça presente, ele parece perder espaço para a afirmação da própria identidade. De tal forma que só é facultado ao indivíduo usufruir do amor após o encontro de si mesmo. Do contrário, a imagem de si, refletida no outro usado como espelho, é constantemente ameaçada pela possibilidade de não ser reconhecida, por mais que o indivíduo a olhe fixamente e não enxergue nada senão ele mesmo. (ROSSI, 2013, p. 289 grifo nosso.)

Nesse sentido, o que aparentemente esses filmes sugerem é uma afirmação da individualidade e poder de escolha, mesmo que ainda condicionando o feminino a um sonho de relacionamento amoroso. Apesar da função do príncipe não ser mais o de conferir a identidade às princesas, eles continuam a ser apresentados na figura do salvador, que auxilia em grande medida na realização do sonho delas. Aladdin é que aparece para causar o amor em Jasmine e assim salvá-la da terrível realidade que a esperava. Ele também se apresenta como aquele que pode guiá-la nesse novo mundo que os dois estão descobrindo. “Eu posso lhe mostrar o mundo”, “eu posso abrir os seus olhos” ele canta. Pocahontas e Mulan também têm seus sonhos realizados por intermédio dos príncipes. A esta é permitida que sua verdadeira personalidade viesse à tona quando o capitão Li Shang a aceitou como é e amou-a mesmo assim. O sonho de Pocahontas difere um pouco dos das demais princesas, pois ele se

apresenta como um sonho de fato, ou seja, algo que ela sonhou enquanto dormia. Ele é mostrado como uma visão de nuvens estranhas e uma flecha que ela não compreende bem. Essa visão se concretiza quando ela avista as velas do navio, as mesmas que ela sonhara na noite anterior. Mas ela só compreende que seu sonho foi concretizado quando ela vê a bússola do capitão Smith e entende de que se trata da flecha de seu sonho. O surgimento do capitão Smith, portanto, permitiu que Pocahontas decidisse de vez o que na verdade já sabia: não se casar com Kocoum, o guerreiro da tribo e o pretendente apoiado por seu pai.

Podemos sugerir que, conforme essas produções cinematográficas vão ficando mais modernas, mais essa afirmação da identidade feminina por intermédio do amor é deixada de lado em detrimento de outros valores. Essa afirmação está em certa medida correta, mas o amor ainda exerce uma influência importante nesses filmes. Tiana é um exemplo significativo a esse respeito. O sonho que movimenta parte da trama de *A Princesa e o Sapo* está mais interligado com a construção de seu restaurante do que o desejo de poder amar livremente. Muito influenciada por seu pai, Tiana acredita que a realização de um conto de fadas pode se tornar realidade apenas por seu esforço próprio, por isso ela não espera que ninguém a ajude nesse processo. Ela não acredita que nenhuma fada madrinha irá dar o que precisa, muito menos um homem. O decorrer da trama, no entanto, irá mostrar que ela estava errada. Quando os vendedores anunciaram que iriam vender para outra pessoa, um homem, o espaço que ela trabalhou duro para comprar, ela ficou tão desesperada que aceitou beijar um sapo em troca de sua ajuda. O resultado não foi o que ela esperava, uma vez que ao invés de um príncipe surgir na sua frente, ela que foi transformada em um anfíbio. As circunstâncias decorrentes desse evento fazem Tiana “amansar” e ela finalmente se apaixona pelo príncipe. Nesse sentido, apesar do sonho inicial da protagonista acarretar nas cenas mais emocionantes, o filme de fato se trata de uma comédia romântica moderna em que a mocinha perde aos poucos a resistência em relação ao galã. Os espectadores tem a confirmação da intensidade do sentimento quando Tiana considera deixar de lado o seu sonho de abrir um restaurante para não perder o amor que conquistara. Contudo, Naveen, o príncipe, salva o seu sonho e, finalmente, ela pode dar a Orleães o restaurante que tanto sonhou. Um ponto importante de ser destacado é que Tiana não é só a única princesa negra da Disney até o momento, mas também a única que sonha com um trabalho produtivo, como se a única princesa permitida a ter esse tipo de sonho fosse aquela que representa as mulheres que já exercem esse tipo de papel na sociedade.

Em Enrolados a expectativa amorosa também é distanciada do sonho da princesa por bastante tempo no decorrer da trama, no entanto, ela ainda aparece como um definidor na trajetória da princesa. A expectativa de Rapunzel é a de poder ir pessoalmente ver as luzes que aparecem no céu no dia do seu aniversário. Ela acredita que essas luzes tem algo de significativo em relação à sua vida, sobre a qual ela sabe muito pouco. Esse sonho pareceria bastante simples não fosse o fato da pessoa que ela acredita ser sua mãe a impedir de sair da torre onde vive. Pela circunstância de ela estar sempre presa nesse espaço faz emergir uma sensação de que ela, na realidade, não vive. Como conta na canção “*When Will My Life Begin*”, ela sonha com o dia que sua vida irá começar, dia esse que ela acredita de alguma maneira às luzes que aparecem em seu aniversário. Somente quando Flynn Rider aparece em seu quarto em decorrência de uma fuga que ela percebe ter a chance de perseguir o seu sonho. Mesmo que ele vá contra a vontade, é somente em função do seu surgimento que ela tem coragem de enfrentar o mundo. Como em Aladdin, Flynn é o condutor de Rapunzel nesse mundo que se apresenta a ela. Mais que isso, ele é o detentor do poder da história. “Como narrador, ele exerce um controle definitivo sobre a história. Ele é o guia de Rapunzel, porque ele é mais velho, mais sábio e mais mundano do que ela. Rapunzel pode ser inteligente no começo, mas ela é constantemente facilmente enganada por sua mãe, enquanto Flynn nunca perde de vista o que ele quer e deseja⁸⁴” (WHELAN, 2014, p. 183). E esse papel atribuído ao galã, acarreta na constatação de um sentimento dela por ele. Quando ela finalmente consegue ver as luzes, que ela descobre ser lanternas para a princesa perdida, a música “*I See the Light*” cantada por Rapunzel e Flynn esclarece que, naquele momento, tudo passa a fazer sentido:

Todos aqueles dias assistindo pelas janelas
Todos aqueles anos olhando de fora
Todo esse tempo sem nem mesmo saber
Quão cega eu tenho sido

Agora estou aqui, piscando na luz das estrelas
Agora estou aqui, de repente eu vejo
Ficando aqui, é tudo tão claro
Estou onde eu deveria estar

E finalmente vejo a luz
E é como se a névoa tivesse levantado
E finalmente vejo a luz
E é como se o céu fosse novo

⁸⁴ As the narrator, he exerts definitive control over the story. He is Rapunzel’s guide, for he is older, wiser, and worldlier than she. Rapunzel may be clever in the beginning, but she is consistently easily duped by her mother, whereas Flynn never loses sight of what he wants and desires.

E é quente e real e brilhante
E o mundo mudou de alguma forma
Tudo de uma vez tudo parece diferente
Agora que te vejo⁸⁵
[...]
(MENKEN e SLATER, 2011)

Durante a canção, tem-se a sensação de que todo o filme era uma metáfora para esse momento. As luzes que Rapunzel vê não são as lanternas que mais tarde descobriria serem pare ela. As luzes da música são a representação do amor que ele descobre sentir por Flynn. Quando ela canta “estou onde eu deveria estar” ela está afirmando que a identidade que ela busca foi encontrada, e está expressa no amor que ambos sentem um pelo outro. Portanto, apesar do comportamento da princesa sugerir que essa história seria um pouco diferente das demais, ela ainda se trata de um romance em que a garantia da felicidade da princesa é encontrada no amor que descobre sentir pelo seu futuro cônjuge.

O que os sonhos de Tiana e Rapunzel refletem é que, apesar das práticas sociais terem mudado no decorrer do tempo, ainda se torna importante propagar quais os modelos aceitos de relacionamento amoroso, muitas vezes ainda vinculado aos padrões antigos da arte de amar (CHAUMIER apud ROSSI). Os sonhos iniciais de afirmar suas identidades são subtraídos em face do encontro amoroso. Este ganha destaque no decorrer da trama, transformando a história em um romance hollywoodiano. Em *A Princesa e o Sapo*, as cenas relacionadas à conquista do restaurante de Tiana são consideravelmente menores do que aquelas reservadas à trajetória da conquista amorosa. O mesmo pode ser dito de *Enrolados*. Durante todo o filme o espectador é envolvido para torcer que Rapunzel e Flynn fiquem juntos no final, negligenciando o fato importante que ela deveria encontrar seus pais. Retomando a perspectiva de Costa, o sentimento amoroso ainda apresenta um destaque significativo na imaginação ocidental, e seu ideal ainda se relaciona intimamente com valores antigos que caracterizam esse sentimento. Um deles, por exemplo, trata-se da crença que existe apenas uma única pessoa especial que irá despertar o verdadeiro amor. Apesar das trajetórias sentimentais atuais serem muito mais curtas e muitas vezes desconexas entre si (ROSSI, 2013), a expectativa em torno de amor ainda é construída sob a metáfora de um romance longo e individualizado propagado no século XIX (GIDDENS, 1993). Esse aspecto pode ser

⁸⁵ All those days watching from the windows/ All those years outside looking in/ All that time never even knowing/ Just how blind I've been/ Now I'm here, blinking in the starlight/ Now I'm here, suddenly I see/ Standing here, it's all so clear/ I'm where I'm meant to be/ And at last I see the light/ And it's like the fog has lifted/ And at last I see the light/ And it's like the sky is new/ And it's warm and real and bright/ And the world has somehow shifted/ All at once everything looks different/ Now that I see you

observado no sonho da princesa Anna de Frozen: uma aventura congelante. A expectativa pelo dia da coroação da irmã é transformada por uma expectativa de encontrar aquela pessoa especial:

[...]
Mal posso esperar para conhecer todos! E se eu encontrar aquela pessoa?

Hoje à noite, imagine eu de vestido de gala e tudo mais
Elegantemente drapejado contra a parede
A imagem da graça e sofisticação

Ooh!

De repente, vejo-o parado ali,
Um belo estranho, alto e belo
Quero colocar um pouco de chocolate na minha cara

Mas então, nós rimos e conversamos toda a noite
O que é totalmente bizarro
Nada igual à vida que eu levei até agora⁸⁶
[...]
(ANDERSON-LOPEZ e LOPEZ, 2014)

Mesmo que essa princesa em particular tenha sido desenvolvida para, em certa medida, satirizar a definição de princesa clássica, seus anseios apresentados na música “*For the First Time in Forever*” são um importante exemplo de que, ainda hoje, existe uma imaginação predominante em relação à exclusividade do par amoroso. Em relação a isso, Costa apresenta o conceito de *one person theory* desenvolvido por Hunt, no qual se acredita que existe apenas uma única pessoa certa para cada indivíduo à espera do amor. Esse preceito geralmente é expresso em locuções de linguagens comuns como “E se eu encontrar aquela pessoa?” ou “As coisas lindas que ele irá dizer”, presentes em algumas canções aqui analisadas. No entanto, como Hunt pondera, os sujeitos na realidade tem consciência de que esse amor não está perdido no mundo; provavelmente ele está no lugar próximo de onde vivem, seja geográfico ou cultural. “A escolha prática desmente sem constrangimentos a fábula. Na realidade, o encontro com a ‘pessoa certa’ se dá, na maioria dos casos, na vizinhança homogâmica de classe social, homogeneidade cultural ou igualdade econômica dos parceiros” (COSTA, 1998, p. 149). Nesse sentido, mesmo que as tecnologias discursivas

⁸⁶ I can't wait to meet everyone! What if I meet the one?/ Tonight, imagine me gown and all/ Fetchingly draped against the wall/ The picture of sophisticated grace/ Ooh!/ I suddenly see him standing there,/ A beautiful stranger, tall and fair/ I wanna stuff some chocolate in my face/ But then, we laugh and talk all evening/ Which is totally bizarre/ Nothing like the life I've led so far

teorizam sobre uma única metade para cada laranja presente no mundo, na prática essa metade está mais relacionada com as semelhanças que o indivíduo enxerga no outro que é amado; e elas não são fixas em uma única pessoa. A trajetória de Anna no decorrer da animação é um exemplo disso, uma vez que ela é a primeira princesa a se apaixonar por duas pessoas no mesmo filme⁸⁷.

Até o momento, Anna é a última princesa a ter seu sonho fortemente interligado com o ideal amoroso. As duas últimas, Mérida, de Valente e Elsa, também de Frozen, têm ambições que em nada esbarra na conquista de um amor verdadeiro. Tais quais as princesas do período pós anos 1980, seus sonhos estão relacionados com determinadas coerções que são obrigadas a exercer, mas cada vez mais vindas de uma cobrança interna do que externa, principalmente no caso de Elsa. Mérida é a filha de um rei e como tal, deve ter que se comportar de forma adequada a essa posição. É sua mãe a responsável por ensinar as características de uma boa princesa. No entanto, sua personalidade refletida em suas atitudes em nada se assemelha às expectativas que a mãe dirige a ela, causando inúmeros desentendimentos entre as duas. O maior sonho de Mérida é poder ser como ela sempre quis, independente da posição que ela exerça. Como ela mesma fala no filme, ela “quer ser dona do próprio destino”, ser livre para exercer suas escolhas. A música “*Touch the Sky*” que acompanha a personagem reflete bem tanto sua personalidade, quanto o desejo de poder ser livre:

Quando o vento frio me chama, e o céu está claro e brilhante
Montanhas nebulosas cantam e chamam, conduzem-me para a luz

Vou cavalgar, vou voar, perseguir o vento e tocar o céu
Vou voar, perseguir o vento e tocar o céu
[...]
Onde madeiras escuras escondem segredos e montanhas são ferozes e audazes
As águas profundas mantêm reflexos de tempos perdidos há muito tempo
Vou ouvir todas as suas histórias, tomar conta do meu próprio sonho
Seja tão forte quanto os mares são tempestuosos, e orgulhosa como o grito de uma águia
[...]
(MANDEL e ANDREWS, 2012)

O ponto alto do desentendimento entre mãe e filha se dá quando a mãe insiste na obrigatoriedade da filha escolher um noivo entre os demais três clãs que compõem o reino.

⁸⁷ Pocahontas também se apaixona por dois homens, mas em filmes distintos. No primeiro ela se apaixona pelo capitão Smith, já no segundo ela percebe amar Tomas. Isso ocorre em função da história real de Pocahontas que, de fato, teve vários romances durante sua vida.

Dessa forma, ainda a princesa é confrontada pelos ideais de casamento e amor que restringe a identidade feminina. Contudo, diferentemente das outras protagonistas que foram submetidas a uma realidade semelhante, Mérida não procura afirmar sua individualidade em relação a outro amor. O que ela quer é ser reconhecida pelas mesmas pessoas que tentam constrangê-la em um modelo restrito. Nesse sentido, como veremos adiante, o relacionamento que vem a tona nessa nova perspectiva não é mais o de uma princesa com seu príncipe, mas aqueles que de alguma forma foram abalados pelo anseio de uma individualidade negada. No caso de Valente, é a relação mãe e filha que irá dar o tom da narrativa.

Em relação à Elsa, as coerções que ela está sujeita dizem respeito aos poderes de gelo que ela tem que esconder de todos ao seu redor. Em função disso, ela foi obrigada a se isolar do mundo externo, prejudicando até mesmo o relacionamento que tinha com sua irmã. A negação de seus poderes sugere que ela, tais como seus pais, os enxergasse como maléficos e, por isso, não há um desejo expresso de poder revelá-los abertamente. No entanto, a música “*Let it go*” cantada por ela demonstra como ela sofria em decorrência dessa situação:

[...]
Deixe ir! Deixe ir!
Não posso escondê-lo mais!
Deixe ir! Deixe ir!
Vire-se e feche a porta!
Eu não me importo o que eles vão dizer!
Deixe a tempestade enfurecer-se
O frio nunca me incomodou mesmo

É engraçado como certa distância
Faz tudo parecer pequeno
E os medos que antes me controlavam
De forma alguma podem me alcançar!⁸⁸
[...]
(ANDERSON-LOPEZ e LOPEZ, 2014)

A música revela um momento de aceitação da própria individualidade. Portanto, em contraste com todas as princesas até aqui, Elsa, que agora é uma rainha, desejava no fundo aceitar sua condição, ou seja, aceitar quem ela era. Trata-se de outro nível de expressão da individualidade, que não necessita se reconhecer apenas no outro, seja no príncipe ou qualquer outra pessoa. As cenas em que Elsa finalmente aceita os poderes dotados a ela não

⁸⁸ [...] Let it go, let it go/ Can't hold it back anymore/ Let it go, let it go/ Turn away and slam the door/ I don't care what they're going to say/ Let the storm rage on/ The cold never bothered me anyway/ It's funny how some distance makes everything seem small/ And the fears that once controlled me can't get to me at all [...]

há ninguém a seu redor, manifestado a ausência de uma necessidade de aprovação que está expressa também no verso “Eu não me importo o que eles vão dizer!”. Apesar da narrativa de Frozen trazer para primeiro plano a relação de amor entre as irmãs, a novidade dessa animação é roteirizar a expressão da aceitação, em outras palavras, do amor próprio. Ao negar um constituinte importante de sua individualidade – os seus poderes de gelo – consequentemente ela estava sujeita a sentimentos de desajuste e sofrimento manifestados na impossibilidade de controlar as suas aptidões. A partir do momento que ela os aceita, a rainha consegue controlar todos aqueles poderes que pareciam incontroláveis dentro dela. É claro que não podemos deixar de lado o papel fundamental de Anna nesse processo. É por causa dela que Elsa tanto perde o controle, quanto compreende a razão que a faz dominar sua força. Além disso, é importante esclarecer que boa parte da trama Elsa fica isolada do convívio social, pois acreditava que só assim poderia ser quem ela era sem ferir ninguém. O papel de Anna é mostrar que ninguém é um ser isolado que não precisa da ajuda. Anna traz de volta a rainha para o convívio de seu reino. E é nesse “salvamento” que Anna também se salva, pois descobre que o “amor verdadeiro” que precisa para quebrar o seu feitiço pode vir dela mesma, e não necessariamente daquele caracteristicamente romântico proveniente do outro, que em relação à Disney ainda é exclusivamente heterossexual.

O que percebemos quando relacionamos o sonho da princesa como a manifestação do amor romântico no decorrer desses doze filmes é que quanto mais ela se torna responsável pela concretização desse sonho, menos o amor romântico é responsável pelo tom da narrativa. Até mesmo o objeto do sonho da princesa é afetado. Elas passam a ter outras ambições não restritas a aquisição de um amor, de um príncipe ou de um casamento. Como consequência, a própria idealização do amor é alterada. Esse passa a não ser o objeto maior da ambição das protagonistas como acontecia com as três primeiras princesas, mesmo que seja apenas em um primeiro momento. Como consequência, o amor romântico perde gradativamente a importância como centro da narrativa em prol de outros fatores, como o sentimento de mãe e filho ou irmãs. Essa representação distinta dos sonhos e, por consequência, do amor está intimamente entrelaçada aos novos padrões de comportamento a qual estão sujeitas essas princesas, como iremos discutir a seguir.

3.2.2 As princesas e os príncipes

No estudo realizado por Rossi sobre a construção social do amor nos filmes românticos de Hollywood, o autor observa que há uma concepção dos protagonistas a fim de destacá-los como os merecedores do sentimento amoroso. Os amantes são dotados de determinados atributos que os classificam como especiais em relação aos demais e, em função disso, são premiados com a graça do amor. Essas atribuições referem-se especialmente aos atos heroicos e a composição de determinados valores morais elevados. São elas que garantem aos protagonistas os “méritos especiais” observados e valorizados por aquele que se ama. Nesse sentido, apesar de existir um discurso democrático do amor como um direito universal, “o direito a essa experiência é construído na chave da distinção, do merecimento conquistado por atos de heroísmo ou a promoção de outros valores” (ROSSI, 2013 p. 305). Essas características de merecimento, contudo, não podem ser desconectadas das expectativas em torno dos ideais de gênero. Muita das orientações às quais os amantes se baseiam para interagir no jogo amoroso é definida pelos discursos que normatizam a definição de homem e mulher.

Discutindo performatividade e gênero, Butler (2003) observa que existe um ideal regulador disfarçado de lei que se propõe a regular a atividade sexual. Existe uma normatização por meio de uma ficção por atos performativos que não criam apenas os significados externos da identificação do gênero e do sexo, mas também fabricam uma essência interna. Nesse sentido, a autora busca acabar com a dicotomia sexo/gênero sugerindo que o primeiro não representa uma característica ontológica do corpo, assim como não é também o gênero, já extensivamente trabalhado pelas teorias feministas. Ambos são resultado de um discurso público e social que estabelece uma noção original e primária do gênero e do sexo com o intuito de controlar a sexualidade:

Em outras palavras, os atos e gestos, os desejos articulados e postos em ato criam a ilusão de um núcleo interno e organizado de gênero, ilusão mantida discursivamente com o propósito de regular a sexualidade nos termos da estrutura obrigatória da heterossexualidade reprodutora. Se a “causa” do desejo, do gesto e do ato pode ser localizada no interior do “eu” do ator, então as regulações políticas e as práticas disciplinares que produzem esse gênero aparentemente coerente são de fato deslocadas, suprimidas da visão. O deslocamento da origem política e discursiva da identidade de gênero para um “núcleo” psicológico impede a análise da constituição política do sujeito marcado pelo gênero e as noções fabricadas sobre a interioridade inefável de seu sexo ou sua verdadeira identidade (BUTLER, 2003, p. 195).

A questão da performatividade exposta por Butler esclarece, portanto que determinado atos, gestos e signos são repetidos no âmbito cultural com o intuito de reforçar a construção dos corpos masculinos e feminismo e, assim, propagar a ordem compulsória heterossexual e reprodutora. Os personagens centrais dos filmes aqui analisados estão em consonância com essa compulsoriedade promovendo-a como norma. Bradford adiciona ainda que os filmes fazem uso de valores simbólicos medievais para atribuir profundidade histórica à ilusão de “um núcleo de gênero interior e organizado” que Butler observa. O objetivo dessa seção é elucidar como essas animações constroem as princesas e os príncipes a fim de legitimar determinadas características essenciais e especiais que os classificam como merecedores do “verdadeiro amor”.

Uma vez que, nesses filmes, geralmente o amor é “à primeira vista”, pressupõe-se que os atributos físicos adquirem uma importância superior em relação à conquista amorosa. Mais do que isso. Eles são os definidores dos próprios valores morais de cada personagem. Em função disso, nossa análise partirá sempre das características físicas para, então, analisar as questões referentes à personalidade de cada um deles.

Começamos pelos três primeiros filmes – Branca de Neve e os Sete Anões; Cinderela; e A Bela Adormecida, considerando em primeiro lugar as princesas. Vamos analisar uma das imagens oficiais⁸⁹ pelas quais elas são divulgadas na franquia Princesas e, eventualmente, imagens dos filmes.



Figura 1 Branca de Neve, Cinderela e Aurora

⁸⁹ Todas as imagens dessa seção foram retiradas dos sites <http://disney.wikia.com/wiki>. Acessado em 14/04/2017

As imagens acima dispensam a apresentação detalhada dos atributos físicos de cada uma das princesas. Nota-se que todas são brancas, apresentam corpos magros, cabelos modelados conforme à moda da época de distribuição dos filmes, boca e olhos bem delineados. Ou seja, elas são consideradas belas de acordo com os padrões ocidentais do século XX. Em cada um de seus filmes a beleza delas é configurada como excepcional: Branca de Neve é a mais bela de todas, de acordo com o espelho mágico; Cinderela é a que se destaca da multidão de jovens mulheres no baile para o príncipe; e Aurora é presentada pela beleza mais pura pela fada Flora. Apesar dos vestidos suscitarem diferenças significativas elas são, na realidade, muito similares umas às outras. A análise que interessa, contudo, refere-se às poses e às expressões faciais. Todas elas estão de cabeça baixa encarando o observador de forma indireta. Os braços quando não estão ocupados, como é caso de Cinderela, são unidos pelas mãos ou na frente, em Branca de Neve, ou atrás, em Aurora; sendo que cada uma dessas posições sugerem uma mensagem. Os braços torcidos e presos pela mão em Branca de Neve juntamente com o pé direito levemente levantado sugere encobramento e inocência. Cinderela, segurando delicadamente a saia do vestido, aparenta que está prestes a fazer uma referência, provavelmente aquela que as mulheres fazem aos homens quando estes as escolhem para uma dança. A pose reta e com os braços para trás de Aurora sugere que ela está diante de alguém superior a ela e a quem deve obediência. O sorriso de todas elas é praticamente igual. É relativamente tímido, quase obrigatório, embora não pareça de todo falso. Em suma, essas princesas aparentam ser bem educadas e estão em qualquer aspecto representadas de forma subserviente. Não é por acaso que essas imagens representem muito bem as performances e aspectos psicológicos dessas princesas nos filmes.

O papel social dessas princesas está essencialmente restrito ao lar. Isso é observado pelas tarefas que elas realizam no filme; todas são introduzidas ao espectador realizando alguma tarefa doméstica. Na primeira cena em que Branca de Neve aparece, ela está indo no poço pegar água para limpar o castelo. Em Cinderela, a princesa acorda e imediatamente começa sua rotina de afazeres; ela alimenta os animais, prepara o café da manhã da madrasta e das irmãs postiças, limpa o salão, os tapetes, entre inúmeras outras tarefas. Aurora aparece pela primeira vez quando está mais velha limpando as janelas e depois com uma vassoura na mão. Todas as princesas realizam essas atividades cantando e de forma graciosa, parecendo não sem importar com o trabalho. Cinderela reclama da rotina dura, mas diz que enquanto ela puder sonhar não há problemas. Essas atribuições são mostradas como naturais às princesas, como algo de sua essência. Quando Branca de Neve chega à cabana dos sete anões depois de

uma noite assustadora na floresta, seu impulso inicial é limpar toda a casa. O exemplo de Aurora é ainda mais significativo, pois as tias (fadas) que a criaram claramente não tem nenhum “dom natural” em relação aos afazeres doméstico, como pode ser observado quando elas tentam preparar uma surpresa para o aniversário da princesa. Ainda assim, Aurora limpa todo o chalé com maestria, como se essa habilidade fosse algo natural a ela. A maternidade também se manifesta de forma essencial. Branca de Neve imediatamente se coloca como uma mãe para os anões, alimentando-os, repreendendo-os e dando beijinhos na testa antes de saírem para o trabalho, tal qual uma mãe que faz isso em seus filhos antes de irem para a escola. Cinderela tem um comportamento semelhante com animais da casa onde vive, os ratos a consideram da mesma forma que os filhos levam em conta sua mãe.

Como observa O’Brien, existe uma simplificação dos papéis de gênero nesses primeiros filmes da Disney que deixa claro para o público que, para alcançar o desejo do verdadeiro amor, é necessário às mulheres obedecerem aos padrões burgueses da imagem feminina ideal. Isso é principalmente representativo na oposição entre Cinderela e suas irmãs e as alterações realizadas por Walt Disney em relação à história original de Perrault:

A mudança de trama no filme da Disney sobre as irmãs de Cinderela reflete essa simplificação dos papéis de gênero. Enquanto Perrault e Disney retratavam a crueldade das irmãs postiças com Cinderela, o conto de Perrault termina com Cinderela, depois que se casa com o príncipe, encontrando suas irmãs como membro da corte para casarem também. A versão da Disney, entretanto, destaca as diferenças entre Cinderela e suas irmãs em termos de graça, beleza, charme, cozinha e limpeza para demonstrar ao público as qualidades que uma mulher precisa se ela quiser se casar e, portanto, ser feliz e completa. Nos contos de fadas da Disney, as mulheres que não possuem esses traços (isto é, que não abraçam os valores patriarcais) nunca encontram a “felicidade”. Assim, a Cinderela de Disney casa com o príncipe, mas ela não encontra maridos para suas irmãs postiças, porque elas não possuem as qualidades “próprias” para serem boas esposas⁹⁰ (O'BRIEN, 2015, p. 161-162).

⁹⁰ The plot change in Disney's film regarding Cinderella's stepsisters reflects this simplification of gender roles. While both Perrault and Disney portrayed the stepsisters' cruelty to Cinderella, Perrault's tale ended with Cinderella finding her stepsisters members of the Court to wed after she marries the Prince. Disney's version, however, highlights the differences between Cinderella and her stepsisters. in terms of grace, beauty, charm, cooking, and cleaning. to demonstrate to audiences the qualities that a woman needs if she wants to get married, and therefore be happy and fulfilled. In Disney's fairy tales, women who do not possess these traits (i.e., who do not embrace patriarchal values) never find "happiness." Thus, Disney's Cinderella marries the prince, but she does not find husbands for her stepsisters because they do not possess the "proper" qualities to be good wives. Perrault's Cinderella also possessed greater personality and humanity than Disney's heroine, and the change in the film's ending reflects this: Perrault's tale implies that in the end all is forgiven and step-family members might come to alter their narrow-minded attitudes; Disney's film does not.

Adicionalmente, essas princesas estão sempre isoladas do convívio social, não mantendo nenhum laço afetivo com pessoas de sua idade e do mesmo sexo. Todas as relações humanas ou são desfavoráveis, como é caso de Branca de Neve com sua madrasta e Cinderela com sua família postiça, ou quando são agradáveis são com personagens caricatos, como é o caso de Branca de Neve com os anões e Aurora com suas tias atrapalhadas. Os relacionamentos de amizade são em grande parte com os animais. Todas apresentam essa capacidade especial de se relacionar com eles, dando um indicativo de sua pureza e inocência, além de sua gentileza com os mais fracos e humildes. Essas características, assim como a humildade e a simplicidade, são observadas nas princesas quando utilizam roupas velhas, feias e rasgadas. As roupas são uma forma de atestar ao público que elas não se importam com os ornamentos característicos de uma mulher vaidosa, embora, como pode ser observado nas imagens abaixo, isso de forma alguma esconde sua beleza “natural”:



Figura 2 Branca de Neve pegando água no poço - Cena do filme Branca de Neve e os Sete Anões



Figura 3 Cinderela limpando o chão - Cena do filme Cinderela



Figura 4 Aurora limpando a janela - Cena do filme A Bela Adormecida

Nota-se nessas imagens que todas estão de olhos fechados e sorrindo, suas expressões faciais são quase angelicais de tão belas. As roupas simples apenas ajudam a formar o cenário dessa beleza essencialmente boa e resignada. A resignação, aliás, é um dos traços característicos da personalidade das princesas. Nenhuma delas faz qualquer coisa em relação àquilo que às incomodam. Elas nunca tomam o controle da situação, apenas reagem aos acontecimentos. Até mesmo o amor do príncipe acontece de forma passiva em relação a elas. As princesas são sempre escolhidas por eles e, uma vez que isso aconteceu, elas se apaixonam por aqueles que perceberam e valorizaram essas características. Como afirma Debora O’Keefe (apud 2000 apud Whelan, 2014), as protagonistas desses três primeiros filmes aludem a uma feminilidade desejável em que as vozes dessas garotas são praticamente imperceptíveis. “Era bom para uma heroína ser triste, sussurrante, inaudível, melhor ainda se estivesse morta⁹¹” (O’KEEFE, 2000 apud WHELAN, 2014, p. 72). E duas delas praticamente estiveram.

Nesse sentido, as qualidades que qualificam essas princesas a serem as merecedoras do amor verdadeiro estão intimamente relacionadas com o fato de elas “serem” alguma coisa que as determinem como boas, ao contrário dos príncipes dessas narrativas, que são qualificados como bons a partir do “agirem” em relação a alguma coisa. A agência dessas garotas é praticamente nula no decorrer da história não necessitando nem que estejam acordadas para que a ação se desenvolva, como é o caso de Branca de Neve e Aurora. O amor, nesses casos, é resultado unicamente dessa essência boa que não precisa ser

⁹¹ “It was good for a girl-heroine to be misty, lisping, and inaudible, and even better for her to be dead”.

comprovada por qualquer atitude ou posição, elas são em última instância uma ideia, uma abstração. O momento em que elas causam o amor do príncipe não difere de um trovador que se apaixona por sua Dama sem mesmo a conhecer, somente pela ideia que se tem dessa mulher ideal. Em Branca de Neve e os Sete Anões e A Bela Adormecida, os príncipes são atraídos pelas princesas antes de a conhecerem pessoalmente, apenas pela voz que eles ouviram. Em Cinderela não é muito diferente, sua beleza chamou a atenção do príncipe antes de qualquer atributo seu, e os dois praticamente nem conversaram durante a dança que os fizeram se apaixonar um pelo outro.

Os príncipes, por outro lado apresentam uma atuação fundamental para o desenrolar da história. Como as princesas, suas características físicas são praticamente indistintas:



Figura 5 Príncipe de Branca de Neve (também nomeado como Florian em alguns produtos Disney), Príncipe Encantado (também nomeado de Henry em alguns produtos Disney) e Príncipe Phillip

Como pode ser observado nas imagens acima, os príncipes são praticamente idênticos, apenas o Príncipe Encantado de Cinderela parece ser um pouco mais velho. A cabeça de todos não estão erguidas como um homem orgulhoso, mas também não estão abaixadas. A posição delas, juntamente com o sorriso, demonstram confiança de si, mas com cordialidade. Todos eles, na realidade, estão colocados de alguma forma cordial. A impressão que se tem é que estão cumprimentando o observador. Essa posição, contudo, não deve ser confundida com subserviência. Ela transmite mais a ideia de uma subordinação teatralizada que o amante se submete quando está diante da mulher amada, mas que de modo algum significa inferioridade em relação a ela.

Um aspecto sempre notado em relação a esses príncipes, principalmente os dois primeiros, refere-se às suas poucas aparições no decorrer da trama. Mais do que serem apenas um subterfúgio grosseiro para a princesa se apaixonar, isso se deve, sobretudo, às dificuldades que os animadores ainda tinham para animar a figura humana. A obsessão de Walt Disney pelo perfeccionismo e pela personalidade impedia que todos os personagens humanos fossem apresentados com perfeição. De acordo com Gabler, era por causa disso que os filmes desse período apresentam uma grande quantidade de animais e humanos caricatos, pois era nisso que o estúdio havia se especializado até então. Essa fraqueza obrigou Walt e os animadores a focarem em apenas um personagem para o desenvolvimento completo das características físicas e psicológicas. Contudo, ainda sim Disney achou que o príncipe de Branca de Neve se movimentava como um paralítico (GABLER, 2009). Por essa razão, nos dois primeiros filmes os príncipes praticamente não aparecem. Já em *A Bela Adormecida*, o príncipe Philip apresenta uma participação muito maior, no entanto, à custa de uma presença muito pequena de Aurora, considerada a princesa que menos tempo apareceu em seu próprio filme.

Apesar dessas produções não se tratarem diretamente sobre os príncipes, a agência da história está praticamente toda recaída sobre eles, mesmo que isso possa parecer estranho em relação aos dois primeiros. No entanto, é por causa deles que pontos importantes do enredo se desenvolvem. Em *Branca de Neve* ele aparece logo no início para que ela se apaixone por ele e depois espere reencontrá-lo, e sem falar que é ele que a salva de seu sono profundo. Em *Cinderela*, toda a trama se desenvolve por causa da chegada do príncipe ao reino. É em função disso que seu pai promove o baile, é por essa razão que as irmãs postiças de Cinderela brigam e é em função do baile que a princesa é ajudada por uma fada madrinha. Além disso, é o príncipe que toma a iniciativa de tirar Cinderela para dançar. Em *A Bela Adormecida*, a agência do príncipe Phillip é observada de forma mais fácil, afinal ele atua praticamente durante todo o filme. Ele toma o lugar dos animais para dançar com Aurora; ele luta com Malévola; e ele dá o beijo de amor que salva a princesa. Phillip também é o que apresenta mais traços de personalidade em relação aos seus predecessores, ele é alegre e impetuoso com seu pai, além de bastante divertido e brincalhão. Os dois primeiros são bastante apáticos, embora a narrativa deixe claro que, assim como Phillip, eles acreditam no amor, principalmente como meio para o casamento; fato que pode ser observado na relutância do príncipe encantado de Cinderela se casar só porque seu pai assim o deseja ou em Phillip que enfrenta seu pai para casar com a jovem que ele viu na floresta e não com a princesa que ele estava prometido – sem saber que as duas eram a mesma pessoa.

Nesse sentido, a imagem ideal relacionada a esses três personagens é a do herói corajoso, porém romântico. Todos eles, em alguma medida, salvam suas princesas. Em Branca de Neve e a Bela Adormecida, os príncipes salvam as heroínas de uma maldição terrível. Em relação à Cinderela também pode ser considerado um salvamento, uma vez que o príncipe a salva de uma vida de pobreza e servidão (WHELAN, 2014). Outro aspecto importante desses enredos é que os príncipes estão sempre posicionados em um local público. Ao contrário das princesas que estão sempre em um ambiente doméstico, os príncipes estão predominantemente em um ambiente externo. Eles aparecem cavalgando com segurança nas florestas ou, como no caso do príncipe encantado de Cinderela, no salão, a parte do castelo destinada a receber o público.

Nota-se, portanto, que os protagonistas dessas primeiras produções da Disney estão de acordo com os modelos tradicionais de representação de gênero e do sexo. Apesar das alterações realizadas por Walt Disney em relação às histórias que basearam os filmes, ele continuou a perpetuar e legitimar os padrões burgueses iniciados por Perrault e Grimm. Nesse sentido, ele pode ser considerado um fiel seguidor desses escritores clássicos (ZIPES, 2006b). Disney soube utilizar os modelos narrativos praticamente medievais para naturalizar questões referentes aos papéis sociais de mulheres e homens, bem como as características aceitáveis e naturais para classificá-los como dignos do verdadeiro amor. Este sentimento, aliás, segue os mesmos padrões dos ideais burgueses tradicionais. O amor é legítimo apenas quando é autenticado pelo casamento, lugar onde ele pode ser vivido de forma respeitável.

Os dois filmes que seguem a produção das Princesas Disney estão localizados em um tempo já bem distinto desses três primeiros. Não só as atuações de homens e mulheres estavam em processo de alteração em razão, principalmente, das novas tecnologias de contenção da reprodução e da entrada cada vez maior das mulheres no mercado de trabalho, como também a categoria de adolescente passa a ter uma distinção maior em relação às crianças e aos jovens (O'BRIEN, 2015). É de se esperar, portanto, que os protagonistas de A Pequena Sereia e de A Bela e a Fera tenham uma agência distinta em relação aos primeiros filmes. Além disso, as tecnologias de animação já estão mais modernas, permitindo que a narrativa possa ser complexificada e melhorada. No entanto, quando analisamos as imagens oficiais de Ariel e Bela, percebe-se que elas não se distanciam tanto assim de suas predecessoras:



Figura 6 Ariel e Bela

Como pode ser observado, a cabeça delas ainda fica levemente abaixada, embora a de Bela já esteja uma pouco mais levantada. Elas ainda são representadas de forma meiga, suave e delicada. Nenhuma delas nos demonstra muita força. Parecem duas adolescentes em seu baile de debutante. A imagem mais significativa é com certeza de Ariel, pois ela está representada por sua imagem de humana e não de sereia. Isso suscita que, apesar de ela ser filha do rei dos mares e, portanto, uma princesa de fato, seu título de nobreza só é válido depois de casada com um príncipe. As duas princesas, na realidade, estão representando o papel que assumiram depois do casamento e pouco se parecem com as personagens do início da trama, muito mais impetuosas e livres. Os atributos físicos as caracterizam como bonitas de acordo com os padrões ainda atuais de beleza para o sexo e o gênero feminino: cabelos longos, pele clara, corpo magro, seios levemente avantajados, esguias e cintura extremamente fina.

Como as suas antecessoras, Ariel e Bela são apresentadas ao público por meio de uma estratégia comum das Princesas Disney: a do excepcionalismo. Todas elas são especiais em algum sentido em relação aos seus pares, principalmente no que concerne aos atributos físicos e naturais. Ariel é a mais bonita entre as irmãs, além de possuir a mais bela voz de todos os mares e Bela é a garota mais linda de toda a vila. Contudo, essas princesas apresentam outras categorias que as distinguem não só do ambiente de seu convívio, como das que as antecederam. Elas são mostradas “possuindo desejos e expectativas que as marcam

como prolepticamente modernas⁹²” (BRADFORD, 2012, p. 176-177). Ambas têm interesses que se destacam dos demais de onde vivem tornando-as, muitas vezes, incompreensíveis para essas pessoas. Ariel é fascinada pelos artefatos humanos que encontra no mar e Bela passa a maior parte do seu tempo livre lendo os raros livros que encontra na pequena livraria local. Bradford, em seu estudo sobre os elementos medievais nos filmes de princesa da Disney, discorre, especificamente sobre *A Bela e a Fera*, que existe uma oposição binária na narrativa entre Idade Média e Iluminismo. Essa relação pode ser aplicada também em *A Pequena Sereia*. Nos dois filmes as pessoas que não entendem os sonhos e interesses das princesas podem ser compreendidas como bárbaras ou atrasadas intelectualmente; isso pode ser observado na forma violenta que Tristão reage quando encontra a coleção de Ariel ou na maneira desdenhosa que a vila interpreta o comportamento de Bela. Já as princesas são representadas como sendo avançadas e modernas para o local onde residem. No entanto, o discurso de romance e inocência que permeiam esses enredos faz surgir uma matriz contraditória de significâncias (BRADFORD, 2012), pois esses elementos também são associados ao medievalismo como uma estratégia discursiva de naturalização de tais características como sendo das personagens essencialmente boas e, portanto, merecedoras do amor.

Essa naturalização imposta às princesas reflete naquilo que as define como iluministas. Apesar de serem caracterizadas como modernas, seus interesses são paulatinamente transferidos para a relação amorosa. O que elas buscam, na verdade, é um romance que reflita os valores e ideais mais modernos e civilizados. O exemplo de Bela é bastante significativo a esse respeito. Ela constantemente ignora as performances hipermasculinizadas de Gastão, o caçador local que quer casar com ela a qualquer custo unicamente por sua beleza, mas que desdenha qualquer manifestação intelectual da amada. A Fera, por outro lado, apesar do nome que o acompanha se mostra capaz de compreender e valorizar as características excepcionais de Bela. E é por meio dos livros que Bela lera incansavelmente que desperta na protagonista esse desejo por uma relação que ela não pode encontrar nos habitantes locais e que a faz perceber que a Fera não era assim tão incivilizada como parecia:

Os livros em *A Bela e a Fera* representam tradição e imaginação. O livro de capa azul que Bela lê quando ela passeia em torno da aldeia é um romance; ela o pediu emprestado tantas vezes da livraria local que o livreiro lhe deu. Sua parte favorita, ela revela, é “onde [a protagonista] encontra o

⁹² [...] possessing desires and expectations that mark them out as proleptically modern.

Príncipe Encantado, mas ela não descobrirá que é ele até o Capítulo Três”. Esse detalhe estabelece Bela como um assunto desejante e desejável, alinhada com a protagonista do romance medievalista que ela lê e sonha com seu próprio Príncipe Encantado. O livro, que Gastão arranca de Bela e arremessa em uma poça, mais tarde aparece na mesa da sala na casa de Bela, quando Gastão lhe propõe. Sentado à mesa, ele apoia os pés no livro, confirmando assim sua incapacidade de se elevar acima de sua natureza “positivamente primitiva”. Com efeito, Gastão e a Fera são dois lados de uma figura: ambos são egoístas, coléricos, intemperados; E ambos desejam Bela. A principal diferença entre eles é que enquanto Gastão é incapaz de se tornar um homem Iluminista, a Fera é educável nas mãos de Bela, sua nobreza interna é atualizada e sua transformação é assegurada quando ele permite que ela deixe o castelo para salvar seu pai. O contraste entre Gastão e a Fera é, então, uma temporalidade: Gastão representa um passado brutal (medieval), a Fera a promessa do progresso do Iluminismo. O catalisador para o reconhecimento de Bela do valor interior da Fera é o momento em que ele lhe dá uma biblioteca esplêndida, simbolizando o passado e também um futuro que os dois vão compartilhar, sugerido na cena subsequente em que eles são mostrados sentados em um tapete na frente da lareira, Bela lendo para a Fera como uma mãe lendo para seu filho⁹³ (BRADFORD, 2012, p. 177-178).

No entanto, apesar das protagonistas serem inicialmente consideradas a frente de seu tempo, suas ambições modernas se restringem às relações amorosas. O’Brien, dissertando especificamente sobre Ariel, afirma que essa apresentação das princesas estava em sintonia com o movimento social e político do final dos anos de 1980. A cultura jovem ganhava cada vez mais destaque, impossibilitando que as princesas seguissem o mesmo padrão de suas antecessoras de quase meio século atrás. Contudo, ao mesmo tempo, o governo de Regan empenhava-se em manter uma conduta conservadora aliada ao materialismo:

⁹³ Books in *Beauty and the Beast* represent both tradition and imagination. The blue-covered book that Belle reads as she strolls around the village is a romance; she has borrowed it so many times from the local bookshop that the bookseller has given it to her. Her favorite part, she reveals, is “where [the female protagonist] meets Prince Charming, but she won’t discover that it’s him ‘til Chapter Three.” This detail establishes Belle as a desiring and desirable subject, aligned with the protagonist of the medievalist romance she reads and dreaming of her own Prince Charming. The book, which Gaston snatches from Belle and hurls into a puddle, later turns up on the parlor table in Belle’s house when Gaston proposes to her. Seated at the table, he rests his feet on the book, so confirming his incapacity to rise above his “positively primeval” nature. In effect, Gaston and the Beast are two sides of the one figure: both are self-regarding, choleric, intemperate; and both desire Belle. The key difference between them is that whereas Gaston is incapable of becoming an Enlightenment man, the Beast is educable at the hands of Belle, his inner nobility actualized and his transformation assured when he allows her to leave the castle to save her father. The contrast between Gaston and the Beast is, then, one of temporality: Gaston represents a brutish (medieval) past, the Beast the promise of Enlightenment progress. The catalyst for Belle’s recognition of the Beast’s inner worth is the moment when he gives her a splendid library, symbolizing both the past and also a future the two will share, suggested in the subsequent scene in which they are shown seated on a rug before the fireplace, Belle reading to the Beast like a mother reading to her child.

A representação da Disney de Ariel correspondia a essa filosofia. A imagem de Ariel reflete como algumas mulheres, especialmente as mais jovens, encaravam seus papéis na sociedade cada vez mais conservadora da década de 1980. Nessa onda de pensamento pós-feminista, as mulheres jovens se afastavam das ideias feministas que desafiavam os papéis de gênero tradicionais e abraçavam visões mais tradicionais das mulheres. Mesmo mantendo alguns objetivos de igualdade econômica/carreira para as mulheres (Press, 1991, p.4). Esta confusão crescente sobre os papéis das mulheres e a ideologia de gênero é jogada fora em *A Pequena Sereia*. Ariel começa o filme aspirando a ser mais, intelectualmente, do que é possível no papel atribuído a ela por seu pai, o rei Tritão. Ela aprende tudo o que pode sobre o mundo humano proibido. E ela se rebela contra as restrições do sistema patriarcal até que ela se apaixona pelo príncipe Eric⁹⁴ (O'BRIEN, 2015, p. 170).

Uma vez apaixonadas essas princesas se sujeitam aos padrões normativos que definem as mulheres a um modelo restrito de subordinação. A letra da música que a rainha do mar Úrsula canta para convencer Ariel a dar-lhe sua voz demonstra qual era a imagem ideal que se julgava ser a da mulher que tinha o intuito de arranjar um marido:

[...]

Você vai ter a sua aparência, o seu rosto bonito.
E não subestime a importância da linguagem corporal, ha!

Os homens lá em cima não gostam de muito blá, blá, blá
Eles acham que uma garota que fofoca é uma chatice!
Sim! Na terra prefere-se muito mais que as damas não digam uma palavra
E afinal de contas querida, para que serve papo furado?

Vamos! Eles não são se impressionam com conversa
Verdadeiros cavalheiros evitam-na o quanto pode
Mas eles amam, desfalecem e bajulam
Uma dama que é retirada
É quem segura sua língua que consegue um homem⁹⁵
[...]

⁹⁴ Disney's depiction of Ariel corresponded to this philosophy. Ariel's portrayal reflects how some women, especially younger women, viewed their roles in the increasingly conservative society of the 1980. In this wave of post-feminist thinking, young women were moving away from feminist ideas that challenged traditional gender roles and embracing more traditional views of women's roles even while retaining some economic equality/career goals for women (Press, 1991, p. 4). This growing confusion about women's roles and gender ideology is played out in *The Little Mermaid*. Ariel begins the film aspiring to be more, intellectually, than is possible in the role assigned to her by her father, King Triton. She learns all she can about the forbidden human world, and she rebels against the constraints of the patriarchal system until she falls in love with Prince Eric.

⁹⁵ You'll have your looks, your pretty face/ And don't underestimate the importance of body language, ha!/ The men up there don't like a lot of blabber/ They think a girl who gossips is a bore/ Yet on land it's much preferred for ladies not to say a word/ And after all dear, what is idle babble for?/ Come on, they're not all that impressed with conversation/ True gentlemen avoid it when they can/ But they dote and swoon and fawn/ On a lady who's withdrawn/ It's she who holds her tongue who gets a man

(MENKEN e ASHMAN, 2013)

Essa música não só demonstra qual a posição desejada que uma mulher deve assumir caso queira ter um relacionamento amoroso ideal, como a situação que a envolve mostra que as mulheres devem sacrificar qualquer coisa em nome do amor. Nos dois filmes a figura da mulher que se sacrifica por amor é valorizada como um constituinte que as definem como valorosas o suficientes para merecerem o amor verdadeiro. Em *A Pequena Sereia*, Ariel desiste tanto da sua voz, quanto do convívio familiar para ter a chance de ir para a superfície poder conquistar o homem que ela ama. Em *A Bela e a Fera*, Bela sacrifica sua liberdade em dois momentos: no primeiro ela se oferece para ficar no lugar de seu pai como prisioneira da Fera e no segundo ela deixa de fugir para ajudar a Fera que estava ferida pelos lobos que a atacaram. Nesse último momento, aliás, é que a Fera passa a ter um comportamento distinto com Bela, mais compreensível e atencioso. Nesse sentido, como vimos no primeiro capítulo, qualquer manifestação de uma individualidade é negada ou abandonada quando a mulher está diante do sentimento amoroso. Aquilo que definia as duas personagens como únicas, a voz de Ariel e o espírito livre de Bela, é deixado de lado para provar o quanto elas estão dispostas a sacrificar em nome do amor.

Não se pode negar, contudo, que essas duas personagens apresentam uma agência muito maior do que as princesas que as antecederam, mesmo que essa capacidade de ação ainda se restrinja ao campo amoroso. Nessas histórias, são elas que são as agenciadoras do desenvolvimento da relação, além de até salvarem os príncipes, Ariel salva Eric da tempestade que afundou seu navio e Bela salva a Fera da maldição que o prendia em um corpo horroroso. É em função da ação delas que a história se desenvolve. Giddens esclarece que a emergência do amor romântico e a valorização do modelo “esposa e mãe” permitiu uma expressão do poder das mulheres, mesmo que restrita a esfera privada e ao amor. A capacidade materna “natural” de Bela de cuidar da Fera acarreta em uma transformação civilizadora da criatura. Bela o ensina a tomar a sopa com colheres, a controlar seu temperamento e, depois que ela surge, ele passa a andar apenas sobre as duas pernas. Esse poder de serem “a rainha do lar” tornou as mulheres as legítimas “entendedoras do amor”. A partir dessa afirmação, pode-se dizer que os romances constantemente dirigidos às mulheres fizeram com que elas sonhassem com um modelo de homem que se distanciava daquelas brutais que não as levavam em consideração. A negação a esse tipo de homem é, alguma medida, uma ação que promoveu o início de uma transformação na esfera privada, tal qual

acontece com Bela que preferiu a Fera à Gastão, por ela estar mais de acordo com aqueles padrões amorosos que os livros a ensinaram a admirar e a querer para si. Os príncipes nessas narrativas são, portanto, a manifestação do que as princesas sonham. Eles pertencem ao universo que elas querem pertencer.

Diferentemente dos que os antecederam, os protagonistas apresentam traços de personalidade muito mais complexos e sofisticados. Isso pode ser observado na própria imagem oficial desses personagens. Eric, por exemplo, não está usando o traje típico dos príncipes e seu sorriso é muito mais largo e descontraído:



Figura 7 Príncipe Eric

Observando a imagem, percebe-se que podemos estar diante de qualquer jovem alegre e simpático. Os braços cruzados, as mangas dobradas e a ausência de qualquer casaca mais formal transmitem uma ideia de tranquilidade e relaxamento. Essa é de fato a caracterização desse personagem que, durante o filme, se mostra ainda um romântico irrecuperável que quer se casar com aquela garota ideal. Ele ainda é humilde e bom, como é possível observar na sua relação com os marujos e com o seu cachorro Max. Apesar disso, ele é bastante passivo na trama, tudo o que ele faz é guiado pelo seu conselheiro Grimsby; é basicamente Ariel que toma a iniciativa para conquistá-lo, além de ter sido facilmente enganado por Vanessa, a forma humana de Úrsula. No entanto, algumas características o aproxima da representação dos príncipes que o antecederam, como, por exemplo, a paixão primeiro é manifestada pela voz de Ariel, portanto de uma abstração, fato que não permitiu que Eric reconhecesse Ariel

quando os dois se reencontraram. Além disso, ele exerce seu papel de salvar a princesa no final da trama quando Úrsula tenta levar Ariel para o fundo do mar.

Em relação à Fera, a agência do príncipe é muito maior e mais importante para o decorrer das cenas e a maldição que o transformou em Fera faz sua personalidade ser extremamente interessante. A sua particularidade está expressamente inscrita na sua imagem oficial de divulgação:



Figura 8 Fera (Príncipe Adan)

Apesar da aparência animalesca, nota-se na imagem que a Fera apresenta traços de civilidade como a sustentação apenas pelos pés, as roupas elegantemente vestidas, o leve sorriso no rosto e a pose de reverência. Essa figuração diz respeito a uma Fera que já esteve em contato com Bela e aprendera com ela como dominar seus impulsos. Antes disso, ele se assemelha a um animal assustado que ataca a qualquer tentativa de aproximação. Ele ainda não controla seu temperamento, explodindo de raiva sempre que é contrariado, além de comer diretamente pela boca e andar de quatro, o seja, ele não se diferencia muito de um bebê. Somente depois que Bela aparece no seu castelo é que passa a existir um esforço por parte dele para se adaptar ao padrão humano de civilidade. Esse esforço se mostra satisfatório a ponto do público perceber que apesar da aparência, a verdadeira besta da história é Gastão, que não se importou nenhum pouco em atender as expectativas de Bela. O público é direcionado ainda a se sensibilizar pela Fera quando ela, o príncipe, deixa que a protagonista vá salvar seu pai colocando em risco suas chances de quebrar a maldição e poder se transformar em humano novamente. Essa última prova é recompensada com o amor de Bela

que, no último instante consegue salvar seu amado, permitindo que ele assuma a sua aparência verdadeira interior: a de um jovem e belo príncipe.

Ao contrário dos príncipes que os antecederam, a Fera e Eric apresentam características bastante distintas entre si, tanto no que se refere à aparência física quanto à personalidade: Eric é leve e descontraído e a Fera é rígida e enfurecida. No entanto, ambos de uma forma ou de outra provam seu valor para poder serem considerados os merecedores do amor das princesas. Tal prova se mostra por meio das atitudes heroicas a qual ambos realizam, como quando Eric salva Ariel de morrer afogada quando Úrsula a leva para o fundo do mar ainda na forma humana ou quando a Fera permite que Bela vá ao encontro de seu pai que está em perigo na vila. Além disso, ambos apresentam um sistema de valores suficientes a fim de considerá-los dignos: Eric é gentil e bondoso com Ariel mesmo que não a reconheça como àquela que o salvou e a Fera se mostra altruísta e carinhoso com Bela. Esse conjunto de fatores continua a estabelecer critérios relativamente similares para definir as performances destinadas aos protagonistas masculinos dos contos de fadas, embora as heroínas apresentem determinadas características que as distanciam em algum grau do imaginário de princesa passiva.

Nessas narrativas fica evidente o poder feminino de agenciar a relação. Essas princesas não são mais tão passivas quanto àquelas que vieram antes delas. Os príncipes também não são mais os únicos responsáveis por conquistarem o coração de sua amada. Essa característica vai se manter nos quatro filmes que se seguem, nos quais as princesas adquirem cada vez mais poder de agência e de questionamento. Tais características de empoderamento ficam evidentes na própria representação oficial dessas princesas:



Figura 9 Jasmine, Pocahontas, Fa Mulan e Tiana

As imagens acima já apresentam princesas muito diferentes daquelas que vimos até então. Para começar, três delas encaram de frente o observador, mesmo que com expressões distintas, além da cabeça não estar abaixada. Jasmine, no entanto, não mantém a cabeça baixa da mesma forma que as primeiras princesas, sua expressão demonstra muito mais sedução do que subordinação. A imagem de Tiana, com certeza, não faz jus a sua personagem. Apesar de estar olhando de frente, sua pose demonstra certa vergonha ou encabulamento. Seu olhar extremamente suave contrasta com a força e determinação que a heroína apresenta no filme, além de estar com um vestido que ela usa por pouco tempo no decorrer da trama. Na realidade, excetuando Pocahontas, todas estão bastante suavizadas em relação às suas apresentações nos filmes que protagonizam. Nessas animações as características que as definem é a de luta contra uma ordem social imposta que, de alguma maneira, subtrai suas individualidades. As três primeiras não querem se casar apenas por obrigação, elas querem que sua vontade seja levada em conta. Mulan e Tiana ainda batalham contra os estereótipos impostos ao gênero. A primeira está sempre questionando o fato de que as mulheres devem ser apenas belas e recatadas para serem valorizadas pelos homens, sua atitude de tomar o lugar do seu pai na guerra não era apenas uma forma de poupá-lo de um destino trágico, mas também tinha o intuito de provar que ela era capaz de fazer coisas além do que era esperado de uma mulher, como ela mesma confessou. Já Tiana quer provar que é capaz de gerir um negócio próprio, mesmo que poucas pessoas acreditem de fato nessa possibilidade.

Outra característica em comum dessas quatro protagonistas é que todas são as princesas não brancas da Disney. Esse não seria um fator tão relevante se, justamente elas,

não fossem aquelas que assumem o papel de maiores questionadoras entre todas as Princesas Disney. Ian Mitchell-Smith (2012), comenta que as características excepcionais conferidas às princesas são descritas nessas quatro personagens como as “mais avançadas” do que os outros membros de sua cultura. Essa característica moderna diferencia das que já tinham esse título, pois diz respeito à capacidade de valorizar e aderir à cultura e as práticas ocidentais em detrimento dos costumes de seus clãs ou nações. Essa representação se configura, de acordo com o autor, como um mecanismo pelo qual a Disney promove sua agenda americana e eurocêntrica. “No início de seus filmes, as princesas não brancas modelam os valores estereotipados dos americanos pós-feministas, que são apresentados em contraste com as culturas tradicionais e medievais onde essas heroínas vivem” (MITCHELL-SMITH, 2012, p. 210). Todas essas protagonistas, apesar de suas variadas configurações sociotemporais, estão submetidas a regimes antigos e repressivos que levam o público a enxergar de forma negativa essas culturas como sendo antifeministas. A infelicidade que abarca as princesas não brancas acaba sendo resignificada como um conflito com suas origens culturais:

[E]las são todas, de uma forma ou de outra, infelizes com as culturas que ameaçam confiná-las ou limitá-las, e todas trabalham para modernizar suas culturas. Rebecca-Anne Do Rozario identifica essa discórdia nos filmes mais recentes das Princesas Disney como um conflito entre pais e filhas. Os pais e as filhas são certamente uma parte da equação, mas as princesas não brancas são infelizes em função de uma escala maior de razões: Jasmine se sente confinada e é impedida de experimentar melhor o mundo; Pocahontas está descontente com a ignorância tribal belicista e ecológica e dirige este descontentamento tanto nos britânicos/exploradores brancos e o governo patriarcal de seu próprio povo; Mulan está frustrada que a proscricção antiquada e tradicional contra o serviço militar feminino a impede de salvar a honra de sua família; e Tiana está infeliz com sua pobreza e a complacência de Nova Orleães enquanto espera começar seu próprio negócio. Estas princesas também são instadas ou mesmo empurradas para casamentos que eles rejeitam, e assim a ideia de amor e casamentos nesses filmes recentes é complicada e envolvida em uma questão maior de escolha e liberdade diante das culturas tradicionais constrangedoras. Em vez de cantar sobre “algum dia” quando um “príncipe virá” (como Branca de Neve faz), essas princesas cantam canções em que seus desejos de se libertar de suas culturas restritivas são deixados claros. Jasmine canta “um mundo completamente novo”, onde as pessoas não vão dizer-lhe o que fazer; Pocahontas repreende John Smith e o público sobre suas percepções equivocadas da selvageria; Mulan canta que ela “não está destinada a desempenhar esta função” (de uma noiva tradicional e uma boa filha); e Tiana (em “Quase Lá”) rejeita “esta cidade velha” e seu povo, que “sempre tomam o caminho mais fácil”⁹⁶ (MITCHELL-SMITH, 2012, p. 217).

⁹⁶ they are all, in one way or another, unhappy with the cultures that threaten to confine or limit them, and they all work to modernize their cultures. Rebecca-Anne Do Rozario identifies this discord in the later Disney

A distinção dessas princesas é marcada pela facilidade maior de aderirem à cultura e valores ocidentais e, portanto, mais modernas. A mensagem transferida ao público é que esses costumes tradicionais com os quais as princesas convivem ainda não alcançaram as ideias avançadas que as heroínas compartilham sobre gênero e classe. A cena em que Mulan é arrumada de forma tradicional para uma cerimônia na casamenteira igualmente tradicional é um exemplo. O público é levado por meio de cenas cômicas a interpretar a cultura chinesa antiga como ridícula. A comédia surge justamente da tensão entre a visão de mundo/personalidade contemporânea de Mulan e as tradições “esquisitas” de sua cultura (MITCHELL-SMITH, 2012). Nos outros filmes o espectador é igualmente levado a julgar de forma negativa às regras dessas sociedades distintas: Jasmine não tem permissão para escolher o seu marido ou deixar o castelo, transmitindo a ideia de um Oriente Médio controlador em relação às mulheres; em Pocahontas, os nativos americanos são representados de forma mais negativa do que a protagonista; e em A Princesa e o Sapo, a aparente apresentação positiva de Nova Orleães esconde a associação da pobreza e preguiça com as comunidades afro-americanas.

Outra estratégia discursiva que aproxima o público das princesas ao mesmo tempo em que o afasta dos outros personagens é o sotaque. Mitchell-Smith observa que as princesas apresentam o sotaque nitidamente americano, enquanto os outros, especialmente os mais velhos, falam de forma que os identifiquem culturalmente. Geralmente esses personagens são os mais velhos e seu sotaque, em geral, os caracteriza de forma negativa, embora eles não necessariamente sejam maus. O crocodilo e o vaga-lume de A Princesa e o Sapo são um exemplo, apesar de bem intencionados, o falar característico denuncia inocência e ignorância, o mesmo pode ser dito de Sebastião, o caranguejo de A Pequena Sereia. Nesse sentido,

Princess movies and sees it as a conflict between fathers and daughters.¹⁰ Fathers and daughters are certainly a part of the equation, but the nonwhite Princesses are unhappy for a wider range of reasons: Jasmine feels confined and is kept from experiencing the larger world; Pocahontas is displeased with tribal warmongering and ecological ignorance and directs this displeasure at both the British/white explorers and the patriarchal rulership of her own people; Mulan is frustrated that the outdated and traditional proscription against female military service prevents her from saving her family’s honor; and Tiana is unhappy with her poverty and the complacency of New Orleães as she hopes to start her own business. These Princesses are also urged or even pushed towards marriages that they reject, and so the idea of love and marriages in these later movies is complicated and folded into a larger question of choice and freedom in the face of constraining traditional cultures. Instead of singing about “some day” when a “prince will come” (as Snow White does), these Princesses sing songs in which their desires to free themselves from their constraining cultures are made clear. Jasmine sings of “A Whole New World” where people will not tell her what to do; Pocahontas lectures John Smith and the audience on their misperceptions of the wilderness; Mulan sings that she is “not meant to play this part” (of a traditional bride and a good daughter); and Tiana (in “Almost There”) rejects “this old town” and its people, who “always take the easy way.”

enquanto as princesas se identificam com a cultura e os valores americanos, esses personagens permanecem árabes, nativos americanos, chineses ou sulistas pobres. As vozes das princesas soam como uma cultura americana sempre emergente que é descrita como verdadeira, mas que só elas têm acesso (MITCHELL-SMITH, 2012).

No entanto, apesar do papel de crítica desempenhado pelas princesas no início dos filmes, suas posições questionadoras são abandonadas no fim da história. Todas elas acabam assumindo o “lugar apropriado” para uma boa garota. A vontade de Jasmine de poder escolher seu próprio noivo termina com ela se casando com um homem aprovado por seu pai; o desejo de Mulan de se libertar do papel tradicional imposto pelas mulheres é anulado diante do romance com o capitão Shang; as preocupações culturais e ambientais de Pocahontas terminam com uma simples expressão do amor duradouro por um líder branco; e o sonho de Tiana de abrir seu próprio restaurante é diminuído diante da relação amorosa com Naveen. O que se percebe então, é que a crítica inicial dessas princesas não se refere ao casamento em si, mas a um casamento que não compartilha os ideais americanos e eurocêntricos. A rejeição a uma ordem social restrita e constrangedora dá lugar a uma aceitação de outra estrutura que ainda preserva uma hierarquia social estrita, principalmente no que concerne às mulheres. Dessa forma, as princesas que sonhavam com uma aceitação de suas ambições a conseguem unicamente por intermédio dos príncipes que elas amam se configurando, portanto, em outra forma de resgate, a função a qual a identidade do príncipe foi construída nos contos de fadas.

Além disso, a beleza associada aos valores morais elevados como constituinte dos méritos especiais necessários para se conseguir o amor ainda se mantém uma constante. Em *A Princesa e o Sapo* há um exemplo significativo a esse respeito. Charlotte, a amiga rica de Tiana, apresenta o estereótipo clássico de uma princesa: é branca, têm olhos azuis, cabelos loiros e é doída para encontrar um príncipe com quem possa se casar. Contudo, como observa Breder, apesar da beleza, Charlotte não possui as “virtudes” necessárias para conquistar um homem. Ela é mimada, histérica, chora borrando toda a maquiagem, não é delicada e nem um pouco humilde (BREDER, 2015). Em relação a essas quatro princesas, especificamente, sua beleza é determinada ainda pela semelhança física aos padrões ocidentais quando comparadas com os demais personagens que dividem a cena. Nesse sentido, mesmo que exista um início de mudança nesses filmes, os enredos ainda são constituídos com base nos valores clássicos da Disney. O mesmo pode ser dito dos príncipes que, mesmo se distinguindo em um grau bastante elevado daqueles dos primeiros filmes, ainda são estereotipados como o responsável

pelo salvamento e garantidores dos sonhos das princesas. No entanto, suas personalidades já são muito mais complexas, fato que podemos notar apenas observando suas imagens oficiais:



Figura 10 Aladdin, Capitão John Smith, Capitão Li Shang e Príncipe Naveen

Apenas observando as imagens acima, nota-se como esses personagens se diferenciam bastante dos príncipes que os precederam. Na realidade, apenas Naveen é um príncipe de fato, os demais não possuem título de nobreza, eles são no máximo militares, como Smith e Li. As expressões faciais são um indicativo importante sobre suas personalidades: o sorriso de Aladdin juntamente com a posição despojada, porém erguida, passam a mesma impressão que a do seu personagem no filme, ele é um jovem muito pobre, órfão e que foi obrigado a enfrentar a vida sozinho, isso, contudo, não o impediu de ser uma boa pessoa e sonhar com uma vida melhor no futuro, sua maior ambição no filme é mostrar que, apesar da origem humilde, ele é uma pessoa que deve ser valorizada. A expressão facial do capitão Smith juntamente com seus braços cruzados transmite a ideia de alguém confiante e impetuoso, no filme ele é um conquistador de territórios, mas não conquista pelas riquezas, mas apenas pela sensação de aventura, ele acredita que sua missão é civilizar as terras selvagens. O capitão Li Shang apresenta a mesma posição corporal que Smith, porém seu rosto passa uma impressão bastante distinta, tal como no filme, ele é sério, desconfiado e um pouco ameaçador, o respeito que ele conquistou se deve tanto por sua experiência como pela maneira autoritária que ele se comunica. O caráter preocupado de Shang em nada se assemelha com Naveen, seu sorriso largo e a mão levantando levemente sua boina demonstram um jovem boêmio,

confiante de sua beleza e, principalmente, conquistador de mulheres, ele tem um espírito livre e constantemente hesita em “se prender” a uma única mulher.

Ao contrário da maioria dos príncipes apresentados até aqui, esses personagens inicialmente são mostrados ao público nem sempre de forma tão positiva, mesmo até possuindo um caráter moral questionável. Assim como a Fera, em que o início da trama o apresenta como um menino mal, egoísta e cruel, as características desses personagens em um primeiro momento não se parecem muito com as de um príncipe valoroso: Aladdin é um pequeno ladrão; capitão Smith não considera os habitantes das terras que ele conquista como reais seres humanos, além de não ter nenhuma preocupação com o equilíbrio ambiental; Shang não é muito simpático com seus subordinados, sendo excessivamente autoritário, além de não dar crédito às mulheres, fato observado quando a identidade de Mulan foi revelada; e Naveen está interessado em casar com uma herdeira unicamente pelo seu dinheiro, pois fora deserdado por seu pai, o rei da Maldônia. Sobre esses aspectos, Bradford acentua que, enquanto a moral e os sonhos das princesas ainda são bastante restritos, os príncipes sugerem identidades mais reais, complexas e fluídas:

As suas caracterizações refletem mudanças de perspectiva do masculino na produção popular e literária para crianças e jovens, de figuras duras e orientadas para a ação que predominaram nas narrativas de aventura e nos *bildungsroman*⁹⁷ durante o século XIX e grande parte do século XX, para meninos e jovens possuidores de um alcance emocional mais amplo, ágil e receptivo, cujo surgimento na literatura juvenil tem sido interligado com mudanças culturais em torno dos conceitos de gênero e sexualidade⁹⁸. (BRADFORD, 2012, p. 183)

Além disso, os meninos maus oferecem os prazeres da ação e do movimento rápido que atraem as audiências mais jovens, além de permitir mostrar suas habilidades e esperteza: Aladdin é introduzido em uma sequência de cenas de perseguição depois que roubou um pão; as primeiras cenas de John Smith o mostram enfrentando uma tempestade em alto mar em quanto ele mesmo ajuda seus marujos a içar velas, salvar o equipamento e a própria vida de

⁹⁷ O termo alemão para designar o romance de aprendizagem. Sua característica principal é apresentar um personagem principal em jornada, da infância à maturidade, em busca de crescimento espiritual, político, social, psicológico, físico ou moral. A primeira obra considerada de aprendizagem é *Anos de Aprendizado de Wilhelm Meister* (Wilhelm Meisters Lehrjahre), do escritor alemão Johann Wolfgang von Goethe. Fonte: <http://www.infoescola.com/literatura/romance-de-aprendizagem/>. Acessado em 02/05/2017.

⁹⁸ Their characterization reflects changed perspectives of the masculine in popular and literary production for children and young people, from the tough, action-oriented figures who predominated in adventure narratives and during the nineteenth century and much of the twentieth, to boys and young men of wider emotional range, quick-witted and responsive, whose emergence in literature for the young has been intertwined with cultural shifts around concepts of gender and sexuality.

seus companheiros; nas cenas que acompanham a música “*I will make a man out of you*”, Li Shang é mostrado em uma sequência de ações que demonstram sua força e masculinidade, além das tomadas da luta contra os hunos. De acordo com Bradford, esses personagens aludem a figuras de uma variedade de gêneros multitemporais, como filmes de romance, espadachins e videogames. A autora destaca ainda que, apesar das distintas estratégias adotadas por essas narrativas para redimir esses personagens e torná-los dignos para acompanharem as princesas, “essas transformações dependem das noções humanistas de um eu interior estável, fundido com as invocações da Disney do código cavaleiresco e reforçadas pela promessa de sucesso econômico” (BRADFORD, 2012, p. 183). O romance medieval pressupõe que a beleza física está interligada aos valores morais dos heróis e, portanto, o que os protagonistas devem fazer é acessar essa nobreza escondida pelas suas atitudes de garoto mal educado e redimi-la por meio de suas ações e escolhas (BRADFORD, 2012). Nesses filmes, o herói é construído como possuidores de um valor interno que deve ser descoberto, implicando uma teleologia de progresso pessoal durante a qual seu potencial deve ser cumprido e sua aspereza suavizada. Os personagens não se comportam de forma deseducada por causa de uma maldade interna, mas em função de uma série de fatores que os levaram a ser assim. Aladdin, por exemplo, rouba em função de sua vida miserável e Shang é áspero por causa do peso de ter que salvar a china contra os hunos.

Essa estratégia narrativa é a mesma adotada para apresentar o personagem Flynn Rider de Enrolados. Ele é introduzido na história por meio de uma sequência de ação durante o qual ele rouba a tiara da princesa perdida do castelo real. Ele engana os bandidos que o ajudaram e foge com a tiara se exilando, sem querer, na torre onde Rapunzel é mantida presa. Tal como Navenn, ele se mostra um conquistador barato, disposto a se dar bem com qualquer mulher que aparece na sua frente. A imagem abaixo transmite bem a personalidade desse protagonista:



Figura 11 Flynn Rider/ Eugene

A expressão corporal da imagem oficial de Flynn transmite exatamente a ideia de sua caracterização durante o filme: audacioso, intrépido, espirituoso e nem um pouco confiável. Pelo menos é assim que inicialmente ele é apresentado na história. Sua diferença em relação aos bandidos que o ajudaram é basicamente circunstancial e valorativa. Enquanto eles eram essencialmente maus, Flynn se tornou um fugitivo da justiça em função dos acontecimentos de sua vida. Tal como Aladdin, ele era um órfão e, em um das situações que Flynn salva Rapunzel, ele confessa que esse não é seu verdadeiro nome, mas sim Eugene Fitzherbert. Nesse momento, percebe-se que ele pode ter também uma origem aristocrática desconhecida. Flynn/Eugene adotou seu nome fictício com base em um livro que lia para os colegas de orfanato intitulado “Os contos de Flybbugan Ride”, sobre a história de um espadachim rico e arrojado que colecionava aventuras onde quer que fosse. Como observa Bradford, com o decorrer da narrativa, ele se mostra ser um verdadeiro príncipe moderno-medieval, possuindo nobreza verdadeira e boa aparência, juntamente com um toque de ironia moderna/pós-moderna (BRADFORD, 2012). Flynn/Eugene é afirmação máxima dessa complexificação à qual os príncipes foram submetidos; e a ironia característica de seu personagem tem se mostrado, até o momento, uma constante na representação desse tipo de papel. Nesse sentido, como observamos até aqui, os modelos característicos de homens apresentados como ideias para o relacionamento amoroso ainda estão presos a determinados valores morais e atitudes heroicas que os dignificam para o amor verdadeiro. Essas atitudes parecem ser intrínsecas a eles, embora, como uma estratégia para tornar a narrativa mais interessante, eles não a tenham

descoberto ainda, acarretando em comportamentos desviantes, mas que são transformados quando entram em contato com o “verdadeiro amor”.

A história de Enrolados se aproxima muito de Aladdin, não só pela semelhança do desvio moral do príncipe, mas também pela importância que ele tem na história. Uma diferença, no entanto, é que esse último filme é originalmente sobre Rapunzel, fazendo com que essa relevância maior dada ao protagonista masculino seja, de fato, um alteração significativa na narrativa. De acordo com Whelan, essa adaptação se deve a uma estratégia que procura desvincular a imagem do filme de princesas como exclusivamente destinada a meninas. Essa nova caracterização se tornou necessária em função, principalmente, do fracasso de bilheteria de *A Princesa e o Sapo* que somou uma mera quantia doméstica de U\$ 104 milhões. Esse insucesso levou a companhia a alterar não só o enredo, como também o título do filme, além de permitir que novos diretores assumissem a direção do projeto. “A Pixar e o presidente da Disney Animation Studios, Ed Catmull, afirmaram que ‘não queriam ser colocados em uma caixa’ e que a Disney queria produzir ‘filmes para serem apreciados e amados por todos’ – não só pelas meninas” (WHELAN, 2014, p. 182). Essa estratégia que parecia querer derrubar todo o marketing que, desde o ano 2000, agressivamente vinculava a imagem das princesas às meninas causou uma mudança estrutural gigante na narrativa de Rapunzel:

Desde que os filmes para meninas - i.e. filmes de princesa - já não eram considerados notáveis, a história de Rapunzel sofreu uma transformação que nenhuma outra princesa da Disney teve que suportar: ela foi forçada a compartilhar a liderança com seu pretendido amoroso masculino. Ainda mais irritante talvez seja o fato de que Rapunzel não possui nem mesmo o controle sobre sua própria história. Flynn Rider narra a história, embora sua presença narrativa quase desapareça durante a maior parte do tempo; ele dá a palavra final da narrativa, apresentando a si mesmo e Rapunzel, e concluindo a história dizendo ao público que ele eventualmente pediu Rapunzel para casar com ele, e ela aceitou⁹⁹ (WHELAN, 2014, p. 182-183)

Apesar disso, no entanto, a construção de Rapunzel parece manter a tendência de caracterizar as personagens femininas menos passivas e obedientes. A imagem oficial da princesa transmite bem a mensagem de que essas personagens cada vez mais se afastam da

⁹⁹ Since movies for girls—i.e. princess movies—were no longer deemed marketably salient, Rapunzel’s story underwent a transformation that no other Disney princess has yet had to endure: she was forced to share the lead with her male love interest.⁶⁸ Even more grating perhaps is the fact that Rapunzel does not even have control over her own story. Flynn Rider narrates the story, though his narrative presence all but disappears for most of the film; he mostly bookends the narrative, introducing us to himself and Rapunzel, and concluding the story by telling the audience that he eventually asked Rapunzel to marry him, and she accepted.

figura de obediente e em perigo:



Figura 12 Rapunzel

Como pode ser observado, Rapunzel está longe da representação das primeiras princesas. Nessa imagem, ela está em posição de luta. O cabelo está posicionado como uma arma prestes a ser usada, exatamente uma das funções dadas aos seus longos fios dourados, como pode ser visto quando Flynn entra em sua torre e ela o prende e o movimenta por meio dos seus cabelos. No entanto, suas madeixas tem uma importância muito maior na trama, é em razão delas que Gothel a mantém escondida na torre. Seu cabelo absorveu os poderes que curaram sua mãe verdadeira, a Rainha, e em razão disso, ela tem o poder de curar qualquer ferida e trazer de volta a juventude perdida, poder esse que é despertado por meio da entoação de uma música. Obcecada por sua aparência, Gothel roubou a princesa quando ela era ainda um bebê e a escondeu no meio da floresta criando-a como filha e impedindo que ela saísse sob o pretexto de que o mundo era perigoso demais para alguém que tinha um dom tão especial. Em *Enrolados*, nota-se o início de uma complexificação maior da relação da mocinha com a vilã; Gothel não trata mal Rapunzel, mas usa de sua esperteza para manipular seus sentimentos que, com frequência, são dobrados em favor do que Gothel deseja.

A narrativa de Rapunzel pode ser compreendida como o começo de uma mudança de paradigma em relação às princesas, embora o enredo ainda se mantenha em um formato semelhante aos contos de fadas clássicos da Disney. Como observou Whelan, Rapunzel é claramente uma princesa não tradicional presa em um cenário bastante conservador. Na música "*When will my life begin*", Rapunzel canta sobre sua rotina restrita na torre onde não

deve sair, as tarefas exaustivamente aperfeiçoadas em função da necessidade de ocupar o tempo ocioso são claramente aquelas que uma boa moça de família faria facilmente. A princesa limpa, cozinha, costura, pratica balé, toca música, lê romances, pinta, entre outras coisas:

É praticamente impossível não comparar uma jovem que passa os dias cozinhando, pintando e dançando com aquelas “realizações” femininas que foram ironicamente ridicularizadas por ironistas como Jane Austen e desconstruídas por críticas como Virginia Wolfe. Através da montagem de empreendimentos artísticos, vemos Rapunzel lutando para encontrar novas superfícies para pintar e o desespero por ter de ler os mesmos livros uma e outra vez¹⁰⁰ (WHELAN, 2014, p. 183).

A personalidade da princesa também foi bastante alterada nessa adaptação do conto clássico. Como podemos observar na imagem acima, Rapunzel está descalça refletindo, em grande parte, sua representação. Como vimos acompanhando até aqui, as princesas gradativamente se tornaram menos meninas indefesas e mais mulheres decididas. No entanto, em *Enrolados*, a princesa parece ter um pouco das duas características. Seu comportamento lembra o de uma menina espevitada, não muito decorosa, uma adolescente em período de transição. Mas, como muitos adolescentes, ela tem suas “certezas inabaláveis” e uma forte tendência a desobedecer aos pais. Rapunzel infringe a proibição de Gothel quando vê em Flynn uma possibilidade para perseguir seu sonho. Ela arquiteta sua fuga e, engenhosamente, obriga-o a levá-la até às luzes que aparecem no dia de seu aniversário. Essa nova representação confere à princesa uma dose extra de ironia e irreverência que complexifica a personalidade da princesa, embora ainda se mantenha uma essencialidade boa e feminina atribuída a esse tipo de personagem; observado, por exemplo, na culpa que ela sente imediatamente que percebe estar fora de casa e, portanto, desobedecendo aquela que acredita ser sua mãe.

Aparentemente, existe uma tentativa de suavização da figura da princesa decisiva, afinal, conhecer as lanternas não se compara muito a salvar a China ou abrir seu próprio restaurante (WHELAN, 2014). Nesse sentido, Rapunzel se parece muito mais com qualquer garota de quinze anos que quer fugir por uma noite de casa para festejar com os amigos, do

¹⁰⁰ It is virtually impossible not to compare a young girl who spends her days baking, painting, and dancing to those feminine “accomplishments” that were so scathingly mocked by ironists like Jane Austen and deconstructed by critics like Virginia Wolfe. Throughout the montage of artistic endeavors, we see Rapunzel struggling to find new surfaces to paint on and despairing over having to read the same books again and again.

que uma jovem batalhadora que sonha em fazer algo importante de sua vida. E como todas as princesas até aqui, sua história termina dando mais importância ao romance do que ao sonho que elas perseguiam. “A culminação de sua narrativa não é o cumprimento do sonho de sua vida, mas seu casamento com Flynn Rider. Claramente, suas tendências feministas foram diminuídas de modo que o foco adicional pode ser colocado em Flynn”.¹⁰¹ (WHELAN, 2014, p. 183).

A caracterização menos séria e mais espirituosa das princesas tem se mantido uma constante nos filmes dessa categoria. Até mesmo Mérida, a princesa mais feminista de todas, é suave na sua representação. As primeiras cenas que ela enfrenta sua mãe são colocadas de forma bem humorada, mas ainda assim, levando o público a compreender a posição da princesa como correta em oposição à mãe. O filme Valente é com certeza um marco para esse tipo de entretenimento infantil, mostrando pela primeira vez uma personagem central que não depende em nenhum momento da ajuda de seus pretendentes. A imagem abaixo deixa claro que estamos lidando com um tipo bastante singular de princesa Disney:



Figura 13 Merida

Como em Rapunzel, existe na figura de Valente um símbolo de luta representado, nesse caso, pelo arco e flecha que ela segura. Apesar disso, sua expressão não é séria, ao contrário, ela está sorrindo, mas não de forma submissa, a cabeça erguida não permite tal interpretação. Ela expressa alguém confiante e feliz com quem se é; e o braço dobrado na

¹⁰¹ The culmination of her narrative is not the fulfillment of her life's dream but her marriage to Flynn Rider. Clearly, her feminist tendencies have been diminished so that additional focus can be placed on Flynn.

cintura transmite uma ideia de autoridade misturada à teimosia. Os cabelos soltos são a expressão máxima do seu espírito livre e desregrado e que não se prende de modo algum a qualquer tipo de convenções sem que seja de sua vontade. No filme, Mérida é a filha primogênita do rei, uma garota forte que adora cavalgar e praticar arco e flecha. No entanto, sua posição exige que ela tenha determinada compostura, sempre ensinada e cobrada por sua mãe, com a qual ela não se identifica. Essa postura de princesa e futura rainha exigida dela é exemplarmente cumprida por sua mãe, uma mulher forte, mas consciente de sua posição social. Elionor, mãe de Mérida, é ativa, eloquente, precisa e disciplinada o oposto de seu marido, o rei Fergus, o exemplo de um escocês bruto e incivilizado, embora extremamente amável.

Quando analisamos a narrativa de Mérida no decorrer do filme, percebemos que há uma transformação muito mais interna, do que a comumente externa à qual as princesas se submetem. No início ela, provavelmente, se identificaria muito mais com seu pai, contudo, o desenrolar da trama permite a ela uma conexão e identificação cada vez maior com sua mãe, algo inédito nas princesas até aqui – em que a figura paterna sempre exerceu uma influência muito maior na agência das protagonistas. Na realidade, o enredo é basicamente em torno do relacionamento mãe e filha, algo igualmente inédito nos filmes de Princesa Disney. De acordo com Whelan, o relacionamento intempestivo entre mãe e filha parece uma forma de marcar a distinção entre os conceitos de antigas e novas princesas, e por consequência de meninas:

O intercâmbio não é tanto para significar Mérida como “feminista” e Elinor como “anti-feminista”; em vez disso, serve para mostrar como o próprio filme já não espera que seus espectadores adquiram a feminilidade tradicional representada pelas Princesas da Disney. Mérida não tem que ser submissa e silenciosa porque é uma princesa - e uma menina. Certamente, ninguém na audiência deve acreditar que Mérida deve abrir mão de sua autonomia porque é uma princesa. Mas a resposta de sua mãe deixa claro que, princesa ou não, Mérida é ainda uma adolescente e deve agir de acordo como seus pais determinam¹⁰² (WHELAN, 2014, p. 185).

A exigência de que a filha do rei deve escolher o primogênito de um dos clãs que compõe o reino coloca a personagem de Elionor inicialmente como uma vilã da história, pois

¹⁰² The exchange is not so much meant to label Merida as “feminist” and Elinor as “anti-feminist,” however; rather, it serves to show how the film itself no longer expects its viewers to buy into the traditional femininity as represented by the Disney Princesses. Merida does *not* have to be submissive and silent because she is a princess—and a girl. Certainly, no one in the audience is meant to believe that Merida must give up her autonomy because she is a princess. But her mother’s response makes it clear that, princess or not, Merida is still a teenager and must do as her parents dictate.

é ela que exige que a filha cumpra as regras do reino. Dessa forma, quando Mérida decide lutar por sua própria mão no torneio que definiria quem seria seu marido, é diretamente à Elionor que ela está direcionando sua raiva e insubordinação. Nesse momento, existe uma virada na história e é Mérida que passa a assumir o papel tradicionalmente conferido a vilã, pois ela pede a uma bruxa que encontra na floresta um feitiço que mudaria sua mãe, o que ela não poderia supor é que essa poção transformaria Elionor em um urso. É durante o processo de tentativa para reverter essa situação que ambas percebem serem mais parecidas uma com outra do quem poderiam imaginar até então: Elionor passa a se permitir ser mais livre e rebelde e; e Mérida se mostra tão eloquente, persuasiva e altiva quanto à mãe.

No entanto, em nenhum momento ela deixa para trás sua decisão de não casar com nenhum dos primogênitos e ainda os convence de que eles, na realidade, também não querem isso nesse momento. A questão do casamento no filme *Valente* não é uma negação ao amor. Como observou Breder (2015), o fato de ela lutar por sua própria mão não implica que ela nunca irá encontrar um príncipe e se apaixonar ou não terá o seu “final feliz” garantido porque resolveu questionar os padrões impostos; a questão exposta no filme é que a vida e a história de Mérida não são determinantes por esse encontro amoroso, ele pode ser apenas mais um fato importante em sua trajetória e não o único fator que interesse em sua biografia. Nesse sentido, percebe-se que há uma diminuição considerável da importância do príncipe na afirmação da identidade feminina e, por consequência, do amor como critério decisivo garantidor de sua felicidade. No entanto, é possível perceber no filme um certo revanchismo em relação à figura masculina, pois todos os pretendentes de Mérida são, em algum aspecto, ridicularizados, algo observável nas imagens a seguir:



Figura 14 Jovem Wee Dingwall, Jovem MacGuffin e Jovem Macintosh

Como podemos perceber claramente, nenhum dos jovens acima tem um estereótipo de um príncipe, muito menos encantado. Todos eles podem ser considerados feios de acordo com os padrões de beleza ocidental. E a falta de beleza desses personagens não é a única característica que não ajudaram Mérida a aceitar o destino imposto pelos pais. A personalidade e o jeito de ser são igualmente desencorajadores: Wee Dingwall com frequência se perde em sua própria cabeça, parecendo ficar alheio a qualquer coisa que aconteça a seu redor, contudo, assim que seu pai solicita, ele age como um cão de guarda disposto a proteger seu senhor; MacGuffin, apesar do tamanho e força, é calmo e doce, além de muito tímido; e Macintosh, apesar de seu excesso de arrogância, não reage bem quando fracassa, agindo de forma exagerada e melodramática. Essas características conferem a esses personagens um desprezo imediato por parte de Mérida. Na realidade, as figuras masculinas desse filme possuem, com frequência, comportamentos inferiores em relação às mulheres. Apesar de suas posições de poder, eles agem de forma muito menos civilizada do que as pessoas tidas como do sexo feminino. Fergus não se diferencia muito dos seus filhos trigêmeos, ele come exageradamente, sem talheres e não se importa em dividir seu prato com os cachorros; e quando está em seu trono recebendo os clãs, não se comunica bem, deixando a cargo de Elionor o discurso de boas vindas, além de não conseguir evitar entrar nas brigas dos homens. Essa apresentação das protagonistas mais civilizadas que os demais tem sido uma constante nos filmes da Disney, no entanto, a diferença de Valente é que não só ela, mas também sua mãe apresentam essa característica; e no final a princesa continua fiel aos seus princípios e não o substitui por nenhum casamento ou romance, embora isso tenha sido fácil para Mérida,

visto seus pretendentes.

A graça dessas imagens menos tradicionais dos príncipes reside no fato de que o público já possui uma imagem formada a respeito do que é um príncipe de contos de fadas, imaginário esse que a própria Disney ajudou a construir. O fato de existir essa imaginação prévia a respeito do que é esse personagem facilita para os produtores e diretores de um filme trabalhar com essa figura construída para conseguir efeitos diversos. O filme Frozen: uma aventura congelante, é um exemplo disso. Quando o príncipe Hans entra em cena, ninguém tem dúvida de que ele se trata de uma boa pessoa, afinal, ele é um príncipe! A imagem que ele apresenta é bastante semelhante aos primeiros príncipes da franquia:



Figura 15 Príncipe Hans

A figura acima se assemelha em muitos sentidos com os príncipes de Branca de Neve, Cinderela e A Bela adormecida: apesar do leve sorriso, seu rosto é inexpressivo; a pose é reta e altiva; as roupas são militares. Hans é apresentado lembrando os príncipes encantados já socialmente construídos. Seu surgimento na trama ocorre com um salvamento em que ele evita que Anna caia no mar, ou seja, o clássico “princesa em perigo salva pelo príncipe”. Além disso, ele apresenta um comportamento cortês e sabe dançar como os melhores membros da corte, embora quando ele está com Anna, seu comportamento se assemelha ao dela, sendo também atrapalhado e espontâneo. Essa caracterização de Hans faz com que o público confie no personagem causando uma verdadeira reviravolta quando suas verdadeiras intenções são reveladas: casar com Anna para conseguir chegar ao trono de Arandelle. Ele é que o verdadeiro vilão da história e tenta matar Elsa quando acredita que Anna já estava

morta. Lee, a roteirista e codiretora do filme, afirmou que ele foi pensado como um sociopata e imitador, se espelhando constantemente no comportamento de outros personagens. “Ele espelha Anna e é pateta com ela... O Duque de Weselton é um idiota, e Hans é um idiota com ele, e com Elsa ele é um herói” (LEE, 2014)¹⁰³. A narrativa de Hans é bastante complexa, e como suas intenções são reveladas apenas da metade para o fim da história, o público experimenta um conflito de emoções com a entrada do segundo personagem masculino na história, Kristoff. Até então, Hans tem se mostrado exemplar, e por ser príncipe, o merecedor do coração da princesa Anna, mas Kristoff também é um bom sujeito, apesar de sua aparência bem pouco polida e sofisticada:



Figura 16 Kristoff

A expressão de Kristoff parece muito mais amigável que a de Hans, no entanto, suas roupas não lhe conferem muito destaque. Como um trabalhador do gelo, o personagem está sempre vestido com as roupas apropriadas para o seu trabalho, que se parecem mais com as dos camponeses do que com as da realeza. Sua origem é desconhecida, aparentemente é um órfão que desde garoto foi criado pelos trolls. Isso não permitiu que ele desenvolvesse muitas maneiras cordiais e sofisticadas, além de não ter os melhores hábitos de higiene. Na realidade, seu convívio com os humanos é bastante limitado, além dos trolls, seu melhor amigo é a rena Sven. Apesar disso, sua essência é boa e gentil permitindo que ele ajude Anna a encontrar sua irmã e depois, claramente já apaixonado por ela, ele a leva para Hans com o intuito de salvá-la

¹⁰³ Entrevista concedida por Jeniffer Lee ao blog Johnaugust. Disponível em: <http://johnaugust.com/2014/scriptnotes-ep-128-frozen-with-jennifer-lee-transcript> . Acessado em 15/04/2016.

do feitiço que, sem querer, Elsa lhe lançou. Um aspecto interessante é que os trolls, sua família adotiva, sempre foram considerados na maioria dos contos de fadas como seres malvados, burros e que não gostam dos seres humanos. Em Frozen, contudo, eles são os especialistas do amor e quem tem o conhecimento para salvar Anna. Nesse sentido, existe uma tentativa na figura de Kristoff e dos trolls de desconstruir o imaginário de que beleza e bons modos estão automaticamente indissociados de valores morais elevados. O discurso predominante de Frozen lembra um pouco o de Shrek (2001) em que o que importa é a beleza interior e não qualquer atributo externo. É, provavelmente, por essa razão que nem Anna e nem o público se apaixonam “à primeira vista” por Kristoff, mas são aos poucos sendo conquistados pelo seu jeito de ser.

A imagem da princesa que se apaixonou por esses dois personagens, tal como Hans, à primeira vista se parece muito com uma princesa de um conto de fadas clássico. Ela foi criada presa em um castelo e sonha com a chegada daquela pessoa especial. Isso porque desde que Elsa atingiu Anna sem querer com seus poderes, o castelo foi fechado à população e ambas afastadas do convívio uma da outra. Anna sem saber o motivo dessa situação cresceu sozinha e carente, e acredita que só poderia sair dessa realidade no momento em que se casar; é provavelmente por isso que ela acredita se apaixonar por Hans, o primeiro príncipe que apareceu em sua frente. No entanto, basta observar a imagem abaixo para percebermos que não estamos diante de uma princesa clássica:



Figura 17 Princesa Anna

A figura acima não lembra nem um pouco as princesas submissas dos primeiros

filmes. Em primeiro lugar, ela está em movimento e não comportadamente parada em uma pose “feminina”. Sua cabeça está reta, encarando o observador de frente. A expressão facial transmite confiança, embora com uma certa doçura. As tranças que dividem o cabelo mostram que ela ainda é uma menina e como tal, não leva tudo absolutamente a sério. Além disso, Anna é atrapalhada e desajeitada, uma de suas principais características é a espontaneidade. Ela não apresenta os modos polidos que se imagina que uma princesa deveria ter, embora muitas adolescentes poderiam facilmente se reconhecer nela. Na primeira cena em que Anna aparece quando as irmãs estão mais velhas é bem diferente do que se imagina para esse papel:



Figura 18 Cena do filme Frozen: uma aventura congelante

A cena acima se refere ao momento em que Anna está sendo acordada para o dia da coroação da irmã. Ela está descabelada, babando e têm roncos leves, com certeza, um sono muito diferente do da Bela Adormecida, mas talvez muito semelhante da maioria das pessoas. Com o passar do filme, a representação de Anna se distancia ainda mais do imaginário clássico de princesa da Disney. É ela que toma a frente para tentar encontrar Elsa e tentar salvar Arandelle do inverno profundo que a irmã causou. Ela enfrenta Kristoff e o convence a ajudá-la na busca, ou seja, ela é a verdadeira heroína da história. O amor por Hans no início da história não permitiu que ela se submetesse aos seus desmandos e foi sozinha atrás de Elsa. E o príncipe foi completamente descartado do papel de salvador, pois são os atos da princesa que salvam a irmã de ser morta por Hans e, por consequência, do próprio feitiço que Elsa lhe lançou sem intenção. Como coloca Breder, embora Anna queira um par com quem possa se casar, ela de fato não precisa de um. Mesmo que ela procure um príncipe, ela não depende

dele para construir sua jornada (BREDER, 2015).

Mas se os anseios e vontades de Anna ainda são permeados pelo desejo do romance, isso não se mostra em nenhum momento na figura de Elsa que assim como Mérida, é a herdeira direta do trono do reino onde habita. A personagem de Elsa é a que apresenta a maior transformação da história, representada pelas próprias roupas que ela veste:



Figura 19 Cena do filme Frozen: uma aventura congelante e Elsa transformada

As imagens acima representam dois momentos distintos de Elsa. Na primeira, é colocada a cena de sua coroação, um dos raros momentos que ela não usou a luva que a impedia de revelar seus poderes. Nessa imagem, percebe-se o rosto tenso da rainha, resultado do cálculo exagerado de seus movimentos. Elsa está rígida, séria e racionalizando cada pequeno gesto para não deixar escapar qualquer rastro dos poderes de gelo que ela possui. Esse medo de revelar seus poderes causa sofrimento à personagem que também se distanciou de qualquer contato humano para impedir que os machuquem; como fizera sem querer na infância. O excesso de controle culminou no próprio descontrole. Na cena em que Anna pede a benção de Elsa para se casar com Hans, ela nega veementemente, afirmando que não pode permitir que a irmã se case com alguém que acabou de conhecer – uma ironia, visto que muitas das princesas realmente fizeram isso. Diante da insistência de Anna, Elsa se descontrola e involuntariamente lança um feitiço causando um inverno profundo em Arandelle. Diante de um cenário que todos já conhecem suas aptidões, ela foge e aceita sua condição, tanto isolada, quanto a de poderosa. Isso reflete na imagem a seguir, em que não há nenhum rastro de medo

e insegurança no seu rosto, além de estar em movimento, contrária a pose estática que sempre assumia.

Como pode ser observado, a narrativa da rainha Elsa é construída com base na sua aceitação e em nenhum momento é permeada por um príncipe, um romance ou um casamento. De acordo com Breder, pode haver diversas interpretações para esse fato. Ele pode representar apenas a afirmação de sua independência e do seu poder na história, alguém que não precisa de um par romântico para se afirmar. Contudo, seus atos também podem representar alguém que verdadeiramente não merece o amor romântico. Enquanto Anna é mais amigável e gentil, Elsa muitas vezes pode ser entendida como a antagonista da história. Ela enfeitiça sua irmã duas vezes, congela o reino de Arandelle e cria um monstro para tirar Anna e Kristoff do seu castelo de gelo, além de quase matar os soldados que queriam capturá-la. Embora ela não seja movida por sentimentos negativos como raiva ou vingança, além de sempre se culpar pelo mal que causa, tradicionalmente a rainha ou a bruxa má nunca tem um final feliz nos contos de fadas. “Colocar a personagem nessa categoria vilaniza suas categorias que a diferenciam do padrão clássico de princesa passiva”. Nesse sentido, como coloca Breder, pode ser problemático que justamente a personagem mais forte e poderosa da história seja a que termina o filme sem um par romântico:

Anna e Elsa refletem a grande contradição imposta às mulheres: se encontram seu príncipe encantado, então seu “final feliz” se resume a ter um par romântico; se não encontram é porque não têm as características desejáveis. É a mulher que precisa escolher entre casar e ter uma família ou investir em sua carreira e ser bem-sucedida – e de qualquer forma está errada, porque se escolhe a primeira opção é vista como ingênua ou até mesmo fraca e se escolhe a segunda é vista como fria e indesejável. (BREDER, 2015, p. versão kindle, sem número de páginas)

A performance de Elsa depois que aceita seus poderes é muito parecida com o estereótipo socialmente construído a respeito da mulher forte e decisiva. Ela é sexy, anda de salto fino, tem um olhar sedutor e está sozinha. Essa interpretação confere demasiada importância ao par romântico na vida das mulheres, afinal, no fim da história Elsa tem a companhia de Anna e, portanto, não termina sozinha. Contudo, ela nos mostra que mesmo um filme que procura desconstruir o imaginário comum dos contos de fadas, pode continuar transmitindo mensagens tradicionais a respeito do amor e do feminino. No entanto, não se

pode negar que existe de fato uma mudança nessas princesas, sobretudo comportamental. Ao classificar como terceira onda de princesas, Whelan afirma que essa nova característica comportamental procura equilibrar uma assertividade que até então não eram vistas nas princesas. Inicialmente tradicionalmente mais associada aos personagens masculinos, essa assertividade é equilibrada com algo mais “essencialmente” feminino: a compaixão. “Em outras palavras, essas princesas de terceira onda trocam características negativas, tradicionalmente femininas (isto é, a passividade) por traços mais positivos, tradicionalmente masculinos, como assertividade e rebeldia. No entanto, mantêm essas características tradicionalmente femininas que ainda são consideradas positivas pelas feministas contemporâneas (isto é, a compaixão)” (WHELAN, 2014, p. 179).

Como acompanhamos até aqui, as representações bem como as características desejáveis dos personagens românticos da Disney sofreram algumas alterações no decorrer dos doze filmes aqui apresentados. As princesas se tornaram menos passivas e os príncipes menos modelos de nobreza. No entanto, somente as últimas adaptações começaram a distinguir a identidade feminina, bem como sua individualidade, dos ideais românticos. Como consequência, ficou mais difícil agrupar esses personagens em blocos similares, as últimas análises mostraram as características de cada personagem individualmente, principalmente das princesas, mostrando como suas individualidades se sobrepuseram às imagens ideais a respeito de cada sexo e gênero, principalmente no que concerne aos atributos desejáveis para o estabelecimento da relação amorosa. Isso acarretou na modificação do próprio amor bem como de sua importância e, como consequência, dos modelos de relacionamentos que os filmes apresentam, fato que iremos abordar na próxima seção.

3.4 Os relacionamentos amorosos

O primeiro capítulo procurou elucidar que desde a Idade Média tem sido construído um ideal amoroso ocidental. Durante essa construção os modelos românticos ideais foram sendo alterados e até mesmo suas formas de aceitação modificaram. Existe nos contos de fadas da Disney um processo semelhante. As formas que foram constituídas as relações amorosas no decorrer dos doze filmes foram alteradas conforme modificaram as próprias noções de amor e sua importância, bem como está intimamente relacionada com a modificação das representações sociais de gênero, como vimos na seção anterior. Esse é um processo que

existe desde os contos folclóricos orais. A institucionalização dos contos de fadas utilizou os valores medievais de acordo com o processo civilizador que pertencia, dessa forma, elementos da Idade Média foram sendo modificados conforme os valores e a cultura ocidental se alteraram sem, no entanto, deixar de estar presente. Os elementos medievais são, muitas vezes, o que caracteriza e identifica os diferentes tipos de contos de fadas que foram escritos.

Apesar dos atributos valorativos estarem de acordo com os ideais burgueses para os sexos e os gêneros, muitos elementos que constituem os romances dos primeiros filmes de princesa da Disney são caracteristicamente cortesês. Alguns feixes dos componentes convencionais do amor cortês e do romance cavalheiresco podem ser entendidos como o amor à primeira vista; a forma que os amantes sonham e idealizam, principalmente em canções, a pessoa amada; os obstáculos que impedem ou retardam o primeiro beijo de amor; além do foco da narrativa repousar sobre a princesa ao invés do seu companheiro. Em Branca de Neve e os sete anões, Cinderela e A Bela Adormecida, tanto os príncipes, quanto às princesas se apaixonam um pelo outro assim que se veem. É esse encontro que vai reger boa parte da ação dos personagens, bem como o desenvolvimento da trama, embora, depois disso, eles se encontrem apenas no final. Na realidade, não é necessário que exista outros encontros, pois o amor já foi despertado, o que se sucede é uma série de eventos que procuram impedir que esse amor se concretize de fato, aumentando ainda mais o desejo dos amantes pelo reencontro: Branca de Neve tem que fugir de sua madrasta e depois cai em maldição de sono profundo; Cinderela é submetida a uma ação que impediria o amor antes mesmo de encontrá-lo quando as irmãs rasgam os vestido que os ratos fizeram pra ela, e depois do baile sua madrasta a tranca em seu quarto para não poder experimentar o sapatinho de cristal; e em A Bela Adormecida a menina é primeiro impedida por suas tias (as fadas) de encontrar o rapaz que conheceu na floresta e depois é amaldiçoada por Malévola, também caindo em um sono profundo. Essas características também estão presentes em A Pequena Sereia, embora não exatamente iguais, pois Ariel se apaixona primeiro pelo príncipe, ele corresponde o amor em um segundo momento e somente por sua voz, não a reconhecendo quando a vê na forma humana. As tentativas de Ariel para fazê-lo amá-la são constantemente impedidas pelas ações de Úrsula. Em todas essas narrativas o amor ganha destaque e importância, sobretudo na vida dos personagens. Cada um deles parece fazer qualquer coisa para conquistar o seu amado.

No entanto, os finais felizes paulatinamente atribuídos a essas narrativas afastam-nas dos romances cortesês, constantemente infelizes e mortais. Essa alteração mais feliz dos contos de fadas vem sendo feita desde o período de sua institucionalização como gênero

literário, mas com certeza foi reforçada pelas modificações realizadas por Walt Disney. Como comenta Zipes, as intervenções de Disney deram muita mais importância para o romance feliz em seus filmes. As alterações realizadas em Branca de Neve é um exemplo. Em primeiro lugar, elas refletem na própria tônica do enredo, muito mais romântico que na versão dos Grimm, a qual o estúdio se baseou. Nela o príncipe tem um papel ainda menor do que na adaptação do Disney, ele aparece apenas no final da narrativa quando leva o caixão da princesa embora (ZIPES, 2006b). A simples presença do príncipe logo no início do filme confere a ele uma importância enorme, pois direciona os anseios e sonhos da princesa para a sua figura. O mesmo acontece em A Bela Adormecida; na versão original ela não conhece nenhum príncipe que seria seu salvador, nem seria possível, visto que um príncipe só a acorda depois de cem anos que ela estava dormindo.

O final também é um importante elemento que reflete a maneira dos contos de fadas da Disney. Na história dos Grimm não há beijo de amor que salva a princesa de sua terrível maldição, ela é acordada com um tropeção que um dos anões dá no caixão (ZIPES, 2006b). No entanto, na animação, esse momento ganha uma importância fundamental, pois ele é anunciado logo quando a rainha fabrica a poção e confere ao amor destaque ao atribuí-lo como o antídoto de todos os males. Em a Pequena Sereia existe uma alteração ainda mais drástica em relação ao final da história, pois na versão de Andersen, a sereiazinha não consegue conquistar o coração do príncipe, como destaca O'Brien:

No conto de Andersen, quando ela tem idade suficiente para ir à superfície, a Pequena Sereia se apaixona por um príncipe que ela resgata do mar. Seu amor à leva a visitar uma bruxa do mar que ajuda a Pequena Sereia, mas não para o seu próprio ganho. Além disso, o desejo da heroína de ser humana e seu amor pelo príncipe são desafiados quando ela deve suportar a perda de sua voz, a tremenda dor ao andar e o medo de sua própria morte, se o príncipe não a amar. Embora a Pequena Sereia ganhe o amor do príncipe, é um amor fraternal que ele sente e, quando ele se casa com outra mulher, a sereia sabe que vai morrer e se transformar em espuma do mar. Suas irmãs, entretanto, sacrificaram seus cabelos à bruxa do mar em troca de uma faca, porque se a pequena sereia matar o príncipe e sua noiva em sua noite do casamento, ela transformará outra vez uma sereia. Ela é incapaz de fazê-lo, no entanto, e salta para o mar onde é transformada em um anjo. Em troca de seu auto sacrifício, ela ganha a recompensa que buscou desde o início: uma alma imortal¹⁰⁴ (O'BRIEN, 2015, p. 171).

¹⁰⁴ In Andersen's tale, when she is old enough to go to the surface, the Little Mermaid falls in love with a prince she rescues from the sea. Her love leads her to visit a sea witch who helps the Little Mermaid, but not for the witch's own gain. Additionally, the heroine's desire to be human and her love for the prince are challenged when she must

Os finais felizes são constantemente atribuídos ao próprio romance de contos de fadas, uma imaginação que a Disney ajudou a construir. Esse relacionamento estereotipado se constitui na relação entre Anna e Hans no início de Frozen. Ambos declaram ter se apaixonado à primeira vista e, em função disso, decidem se casar imediatamente, pois é assim que os contos de fadas ensinaram o que é o “felizes para sempre”. Essa característica feliz do final das histórias é uma constante em todos os filmes da Disney e, em geral, ela representa que o amor venceu aos obstáculos impostos à sua concretização. Excetuando Pocahontas e Valente, em todos os filmes a princesa termina com o seu amado e, em quase todos eles, os protagonistas se casam no final. O casamento é um elemento extremamente importante nesses filmes. Ele se configura como o prêmio que o príncipe e a princesa receberam por seus bons valores e atitudes. Ele geralmente fecha a narrativa representando a concretização máxima dos sonhos que esses personagens devem ter. Considerando que é esse momento que todos esperavam, o retardamento da concretização do amor nesses filmes é, na realidade, o retardo do casamento. Nesse sentido, para a maioria dessas animações a concretização do amor só é realmente válida por meio da instituição do matrimônio, revelando os ideais burgueses intrínsecos aos filmes. O aspecto burguês se confirma ainda pela ausência de qualquer elemento da sexualidade relacionada ao casamento e ao amor. Se o processo de institucionalização dos contos de fadas já havia iniciado a retirada dos elementos sexuais das narrativas desse gênero, os filmes da Disney completaram o trabalho majestosamente, afastando qualquer menção sobre esse aspecto. Os protagonistas desses filmes são como anjos assexuados, não demonstrando qualquer tipo de conhecimento a esse respeito. As únicas personagens que parecem ter algum atributo nessa direção são Jasmine e Elsa, no entanto, a sexualidade da primeira parece compor o imaginário de exótico que a cultura a qual ela faz parte denota; já a segunda não tem nenhum par romântico, e ela não é uma princesa, mas uma rainha, ou seja, uma adulta já formada.

Apesar desses atributos similares que conferem ao romance da Disney certa unidade, alguns elementos que compõem o desenvolvimento do romance foram alterados no decorrer

endure the loss of her voice, tremendous pain when walking, and fear of her own death if the prince does not love her. Although the Little Mermaid gains the prince's love, it is a brotherly love that he feels and, when he marries another woman, the mermaid knows she will now die and turn into sea foam. Her sisters, however, have sacrificed their hair to the sea witch in return for a knife, because if the Little Mermaid kills the prince and his bride on their wedding night she will once again become a mermaid. She is unable to do so, however, and jumps into the sea where she is transformed into an angel. In return for her self-sacrifice, she gains the reward she sought from the beginning: an immortal soul.

das animações. A partir de A Bela e a Fera um constituinte muito comum a respeito do imaginário dos contos de fadas deixou de aparecer na trama com frequência: o amor à primeira vista. Desde então, o romance se desenvolve por meio da conquista. Os amantes são conquistados primeiro e só depois revelam seu amor. Em Aladdin e Pocahontas não fica claro se os protagonistas se apaixonaram assim que se viram, aparentemente sim. No entanto o desenvolvimento da relação de ambos difere dos primeiros personagens, pois eles não revelam seu amor de imediato, o reconhecem depois. Em Aladdin, os protagonistas se conhecem enquanto Jasmine foge do castelo para conhecer o mundo exterior, existe um encantamento mútuo que motiva Aladdin a se disfarçar de príncipe Ali para poder conquistar o coração da princesa. Em Pocahontas, os personagens principais se encontram pela primeira vez quando ela o segue e ele percebe e aponta uma arma para ela, os dois ficam parados diante um do outro sem esboçar nenhuma expressão até que o capitão abaixa a arma com cautela, daí em diante os dois iniciam uma relação que irá culminar na constatação do amor que um sente pelo outro. Nesse sentido, percebe-se que mesmo que exista o elemento do amor à primeira vista, ele é constatado apenas por meio do desenvolvimento da relação.

Os demais filmes apresentam a conquista como atributo do desenvolvimento do romance acrescido de elementos modernos que conferem certo humor à narrativa. Em geral, os amantes passam por um período de recusa e briga com o parceiro, momento esse que antecede à concretização da relação, mas que já demonstram certa intimidade: em A Bela e a Fera, os protagonistas brigam porque Bela não quer descer para jantar e depois eles soltam umas rugas quando ela cuida de seus ferimentos, com frequência um perde a paciência com o outro; em Mulan o relacionamento se desenvolveu no período em que a princesa se vestia de homem, em especial, com base no respeito masculino, a princesa, que antes era o pior soldado da tropa se revela ser a melhor e adquire a confiança de Shang, contudo, quando sua verdadeira identidade é revelada ele a trata com indiferença e desconfiança, é necessário que os outros homens acreditem nela primeiro para ele lhe dar crédito e a ouvir; em A Princesa e o Sapo as brigas e a desconfiança partem principalmente de Tiana, que não se conforma em ter se transformado em uma sapa, mas ambos implicam com o jeito de ser de cada um, ela muito certinha e disciplinada e ele muito mais boêmio e despreocupado; no filme Enrolados existe por parte de Rapunzel a desconfiança por ele ser um ladrão e Flynn não lhe dá muito crédito por ela ser uma menina ingênua, eles só iniciam uma relação porque ela o obrigou a levá-la até as lanternas; e em Frozen o relacionamento de Anna e Kristoff se desenvolve primeiramente com brigas e desconfiança, ela apresenta resistência em se sentir a vontade

diante da imagem bruta dele e ele não dá crédito a uma moça tão ingênua, os dois brigam porque ela tem um relacionamento de apenas um dia com Hans e porque ela destruiu o seu trenó. No entanto, em todas essas histórias esses momentos de desentendimentos apenas antecedem e tornam mais interessante a ocasião que os amantes reconhecem que, na realidade, amam um ao outro e que, talvez, até já sabiam desse sentimento, mas por um período de tempo, resolveram negá-lo; por orgulho provavelmente.

Essas diferenças estruturais em relação ao romance e ao desenvolvimento do amor não retiram desse sentimento sua importância quanto à mágica que sempre o envolveu nas narrativas de contos de fadas, principalmente as da Disney. O amor, nesses filmes, é envolvido por um discurso que o capacita para resolver todos os problemas da vida daqueles que o merecem de uma vez por todas. Na maioria do filme essa capacidade é mostrada de forma mágica. O beijo, a declaração ou o ato de amor se apresenta como o elemento curativo de uma enfermidade ou situação ruim adquirida por um feitiço ou poção: em Branca de Neve e os sete anões e A Bela Adormecida, o beijo de amor às salvaram da maldição do sono profundo; em A Bela e a Fera a declaração da princesa acrescida do beijo salvou o príncipe da terrível maldição que o transformara em uma Fera; em Pocahontas o ato de amor da personagem título do filme impediu que seu pai matasse Smith ao se colocar na frente dele e verbalizar um discurso que comoveu os dois lados da briga e, conseqüentemente, impedindo que iniciasse uma guerra ente brancos e índios; no filme a Princesa e o Sapo foi o beijo de Tiana e de Naveen logo depois do casamento que tonou a protagonista em uma princesa que os trouxe de volta para a forma humana; e em Enrolados a lágrima de tristeza e amor de Rapunzel trouxe de volta a vida à Flynn. Nos filmes como Cinderela, A Pequena Sereia, Aladdin e Mulan o amor se mostra um salvador também, mas sob um aspecto distinto. Em Cinderela o amor do príncipe a salva de uma vida de pobreza e servidão; no filme A Pequena Sereia, é por causa do amor com o príncipe que Ariel tem sua voz novamente e depois ele a salva das garras de Úrsula; o amor de Aladdin e Jasmine permitiu que o pai da princesa a libertasse de ter que se casar com um príncipe legítimo; e Mulan salvou a honra de sua família não só por ter salvo a China, mas também por ter conquistado o amor de Shang. Independente do que o amor está salvando, contudo, nota-se que em todos os filmes se trata de um amor romântico heterossexual e geralmente envolvendo pelo menos um membro da realeza. Provavelmente é por essa razão que Anna acreditou que sua única chance de se salvar da maldição que Elsa sem querer lhe lançou seria por meio do beijo do príncipe Hans. Os contos de fadas da Disney construíram uma imaginação que eleva o amor romântico entre um

homem e uma mulher acima de qualquer outro; quando Anna descobre a verdadeira vocação de Hans, sua reação é de se encontrar com Kristoff para que ele então a salve, afinal, se não é um príncipe ao menos ele é um homem.

Contudo, tanto *Frozen*, quanto *Valente*, representam uma quebra de paradigma importante a esse respeito, pois eles mostraram que o amor ente um homem e uma mulher não é o único que define e dá sentido a vida de uma pessoa. Existem outras esferas que podem importar que, no caso desses filmes especificamente, se trata da família. Quando analisamos atentamente, percebemos que os dois filmes se tratam essencialmente a respeito das relações familiares que foram rompidas ou danificadas. E mais, eles trazem a tona um elemento constantemente ignorado nos demais filmes da Disney: o relacionamento de amizade e carinho entre duas mulheres. Até então, os relacionamentos entre as mulheres eram basicamente de inveja ou cobiça e quando existiam de forma amigável eram superficiais e sem muita importância para a trama, como em a de Ariel com suas irmãs; a de Pocahontas com sua amiga; de Mulan com a avó e a mãe; e de Tiana como sua mãe. Mesmo nessas histórias os verdadeiros amigos e os relacionamentos que marcavam a personagem de forma significativa eram masculinos. Os amigos, em geral, nem humanos são, a maioria são animais antropomorfizados e as relações familiares significativas são com os pais. Bradford afirma que:

A paternidade é uma força poderosa nos filmes da Princesa Disney. Os pais legam a nobreza e exercem influência sobre suas filhas, cujos casamentos frequentemente efetua a reprodução do capital econômico. Mesmo quando os pais das princesas estão ausentes, como em *Branca de Neve*, *Cinderela*, e *A Princesa e o Sapo*, eles instigam o enredo: os pais de *Branca de Neve* e *Cinderela* se casam com madrastas cruéis, estabelecendo narrativas em que o feminino monstruoso é central [...] Em *A Princesa e o Sapo*, o pai de Tiana morreu no momento em que a história começa, mas não antes de impressionar Tiana com o imperativo do trabalho duro, que, ele promete, lhe permitirá “fazer qualquer coisa que definir em sua mente”.¹⁰⁵ (BRADFORD, 2012, p. 181).

Mesmo nos filmes que a autoridade do pai é questionada como em *A Pequena Sereia*, *Aladdin*, *Pocahontas* e *Mulan*, esta é reestabelecida no final da trama quando o pai entrega sua

¹⁰⁵ Fatherhood is a powerful force in Disney Princess films. Fathers bequeath nobility to and exert influence over their daughters, whose marriages often effect the reproduction of economic capital. Even when the fathers of Princesses are absent, as in *Snow White*, *Cinderella*, and *The Princess and the Frog*, they instigate storylines: Snow White’s and Cinderella’s fathers marry cruel stepmothers, setting in train narratives in which the monstrous feminine is central [...] In *The Princess and the Frog*, Tiana’s father has died by the time the story begins, but not before impressing upon Tiana the imperative of hard work, which, he promises, will enable her to “do anything you set your mind to”.

filha a alguém que a merece. Especificamente sobre os dois primeiros filmes, Bradford coloca que:

Poder-se-ia esperar que os filmes da princesa pós-1960 incorporassem resultados que defendessem um maior grau de agência feminina, mas este não é o caso. Em *A Pequena Sereia*, o Rei Tritão, pai de Ariel, reconhece o amor de sua filha pelo Príncipe Eric e a transforma em um ser humano para que ela possa viver na superfície; em *Aladdin*, o pai de Jasmine, o Sultão, igualmente persuadido pelo amor de sua filha por Aladim, muda a lei que anteriormente a obrigava a casar com um príncipe. Para todo o comportamento espirituoso de Ariel e Jasmine, eles são impotentes diante de práticas arraigadas, exigindo a autoridade de seus pais para alcançar o objetivo do casamento com seus príncipes¹⁰⁶ (BRADFORD, 2012, p. 182).

Até mesmo no filme *Valente* o início da narrativa parece sugerir que a relação mais significativa de Mérida seria com seu pai, afinal é com ele que ela se identifica mais. No entanto, essa produção e a de *Frozen* mostram pela primeira vez uma diferença significativa a esse respeito. Em *Valente* é a relação de Mérida com sua mãe Elionor o verdadeiro centro da ação. Como a bruxa colocou, é aquilo que uma vez foi quebrado e deve ser restaurado que iria transformar de volta a mãe em humana. Somente quando Mérida afirma todo o amor que sente por Elionor que o feitiço é quebrado e ela deixa de ser um urso. Em *Frozen*, trata-se da relação entre as irmãs o foco da narrativa. O afastamento obrigatório das duas por causa dos poderes de Elsa não permitiu que ninguém imaginasse que o verdadeiro amor o qual os trolls se referiram pudesse ser o das duas. Quando Anna percebeu que sua irmã seria morta por Hans, ela desiste de tentar se salvar e se esquivava de Kristoff para salvar a irmã. Esse ato de amor altruísta permitiu que ambas fossem salvas, pois foi um verdadeiro ato de amor de Anna por Elsa. Nesse sentido, a novidade desses dois filmes é afirmar que viver um amor verdadeiro não depende apenas de encontrar um homem para amar. Ele pode ser vivido nas várias esferas da vida pessoal, como a família e os amigos. Essa modificação não implica que o sentimento foi rebaixado, o amor ainda tem que ser o verdadeiro, aquele responsável por transformar qualquer coisa, mas ele não se restringe mais a um único tipo de sentimento.

O amor ainda continua a ser um elemento importante nas narrativas da Disney, a

¹⁰⁶ One might expect that post-1960s' Princess films would incorporate outcomes that advocate an enhanced degree of female agency, but this is not the case. In *The Little Mermaid*, King Triton, Ariel's father, recognizes his daughter's love for Prince Eric and transforms her into a human so that she can live on earth; in *Aladdin*, Jasmine's father, the Sultan, similarly persuaded by his daughter's love for Aladdin, changes the law that formerly required her to marry a prince. For all Ariel's and Jasmine's spirited behavior, they are powerless in the face of entrenched practices, requiring their fathers' authority to achieve the goal of marriage to their princes.

diferença é que ele não está restrito a uma única esfera de ação. Ainda há uma idealização por parte do estúdio em relação a esse sentimento. No entanto, no que concerne ao menos às relações amorosas, esse ideal não se aplica apenas às relações heterossexuais, mas também a outras esferas da vida cotidiana. A modificação do sonho da princesa e de sua agência permitiu que outras relações fossem elaboradas e trabalhadas, mostrando os indivíduos amorosos como alguém inserido em uma teia social que se desenvolve mutuamente ou não, mas que não o isola e transforma o relacionamento romântico na única instância possível de realização pessoal, principalmente para as mulheres. Em função desse aspecto, o príncipe esta cada vez mais vem sendo negligenciado, ao menos da importância da narrativa como em Valente ou Frozen. No mais recente filme de princesa da Disney, Moana (2016), ele foi completamente descartado, transformando em uma narrativa plenamente a respeito de uma heroína feminina. Nesse sentido, esses filmes continuam a situar seu público como, principalmente, feminino. Com o intuito de demonstrar uma nova agência para as heroínas, a Disney não só diminuiu a importância do romance em seus filmes, ela o excluiu completamente da realidade das princesas. O intuito, provavelmente, é mostrar que as mulheres podem ser mais que donas de casa e amantes de seus cônjuges. Essa ação fez com que os príncipes cada vez mais perdessem importância na narrativa até o ponto de serem completamente descartados. Como consequência, não há o desenvolvimento de um relacionamento amoroso heterossexual, no lugar, são desenvolvidas outras formas de se relacionar e o sentimento que emerge delas, como a familiar ou a de amizade.

CONCLUSÃO

Quando vislumbramos o trabalho de Norbert Elias sobre o processo civilizador, fica evidente sua metodologia que leva em conta o movimento de uma dada sociedade em direção ao que se é hoje. As mudanças intrínsecas a esse processo são decorrentes de ações nem sempre conscientes dos seres humanos e deram origem a determinadas estruturas que, em função de sua longa permanência, são muitas vezes entendidas como naturais ou previamente dadas. As noções românticas dos filmes de princesa da Disney podem ser entendidas em termos semelhantes. Em primeiro lugar, pode-se estabelecer uma data inicial para o início dessas noções: o renascimento do século XII e a cortesia que dele deriva. Os conceitos e imaginários provenientes desse período foram responsáveis pela estruturação do próprio romance ocidental, bem como dos papéis sociais provenientes desse modelo. Além disso, os atributos medievais dessa época foram extensivamente trabalhados pelos escritores de contos de fadas literários; provocando uma institucionalização dos motivos e características desse gênero narrativo. Os romances da ética aristocrática e, posteriormente, da burguesa, além das distinções atribuídas a cada gênero que delas suscitam, foram amplamente escritos e divulgados nesses contos de fadas. Sua propagação inicialmente elitista foi alargada a ponto de, no século XIX, ter superado as suspeitas que o gênero muitas vezes acarretava e ter se tornado um importante material de educação infantil. Nesse sentido, todas àquelas noções que abordamos no primeiro capítulo referente ao amor burguês e o modelo de família proveniente dele foram extensivamente transmitidas essencialmente por mães e babás a fim de garantir a manutenção do *status quo*.

A partir desses conceitos previamente instituídos, Walt Disney pode realizar suas adaptações conferindo a elas seu estilo e ideologia; muito influenciados pelas musicais da Broadway e pelo cinema hollywoodiano, além da ética burguesa americana. O sucesso deste quase um século de produção cinematográfica permitiu que as animações da Disney atingisse um status próprio, que não só se desvinculou dos contos previamente instituídos, como os suplantou. Os anos de divulgação e a criação da franquia Princesas Disney permitiram que a empresa instituisse o seu modelo de princesas e príncipes, bem como os modelos de relacionamento divulgados em seus filmes. Essa instituição se configura, atualmente, como uma estrutura narrativa muitas vezes convencionalizada como o próprio conto de fadas. Como vimos, nem sempre o modelo “amor à primeira vista” e “viveram felizes para sempre” fizeram parte dos enredos desse gênero narrativo, ao contrário, os românticos alemães, por

exemplo, ficaram conhecidos pelo tom de crítica e os finais infelizes de seus contos. No entanto, o poder de difusão da Disney garantiu que o seu padrão de contos de fadas se configurasse como o verdadeiro modelo desse gênero narrativo. Hoje é comum ouvir locuções do tipo “um amor de contos de fadas” ou “o príncipe do cavalo branco”, entre inúmeras outras. Essas expressões estão muito mais ligadas ao estrato que confere os filmes da Disney do que os inúmeros modelos encontrados nos contos de fadas literários, inclusive dos autores clássicos. Existe, portanto, uma memória discursiva a respeito desse gênero narrativo que está intimamente ligada aos padrões que a Disney instituiu no decorrer do século XX e início do século XXI.

A instituição de um padrão, contudo, não significa que todos os protagonistas foram representados de forma semelhante. Suas apresentações procuraram acompanhar as alterações referentes aos papéis de gênero na sociedade ocidental. No entanto, como mostramos nas duas primeiras seções do terceiro capítulo, por muito tempo a associação da imagem feminina aos padrões previamente estabelecidos para esse gênero ainda se mantiveram. Nesse sentido, como constatam Hirata e Kergoat, apesar das mudanças referentes às mulheres constatarem uma melhora de suas condições frente aos homens, a distância que separa essas duas classes de indivíduos ainda é uma constante. Apesar das princesas apresentarem, com o tempo, sonhos que as distanciam dos anseios estritamente amorosos, os homens ainda eram representados como os garantidores dos seus sonhos, ou seja, seus salvadores. Apenas nos dois últimos filmes aqui analisados existe de fato uma alteração a esse respeito, quando Mérida e Elsa não recorrem a nenhum personagem masculino para serem salvas ou salvarem quem precisa. Foram atuações femininas que representarem esses papéis.

Com base nessas representações de gênero e na análise de determinados pontos dos filmes que fizemos previamente, podemos ressaltar algumas conclusões em relação ao amor romântico e sua estruturação nos filmes de princesa da Disney. Em primeiro lugar, fica evidente que o sonho da princesa tem uma atuação fundamental para o estabelecimento da narrativa. Conforme esse sonho se afasta da realização amorosa, pelo menos em um primeiro momento do filme, o amor romântico é obrigado a dividir em parte seu protagonismo. Os enredos ficam mais complexos, e outros elementos passam a fazer parte dos anseios e objetivos das princesas. Contudo, o amor ainda continua uma constante na maioria dos filmes, visto que se a princesa não sonha inicialmente com um amor, é por causa do amor heterossexual que ela realiza seus sonhos. Dessa forma, enquanto os filmes Branca de Neve e os Sete Anões, Cinderela e A Bela Adormecida retratam o amor como algo naturalizado, uma

vez que elas os almejam sem tê-lo conhecido ainda, nas animações *A Pequena Sereia*, *A Bela e a Fera*, *Aladdin*, *Pocahontas*, *Mulan*, *A Princesa e o Sapo* e *Enrolados*, o amor aparece como resultado de um encontro, geralmente se manifestando com base na conquista; mesmo que tenha existido o “amor à primeira vista”. Percebe-se, portanto, que o amor perde aos poucos importância imediata para as heroínas, no início era esse sentimento que definia a sua própria razão de ser, mas com o tempo sua existência passa a querer ser definida pela aceitação de elementos que caracterizam suas individualidades. O que ainda acontece, todavia, é que o amor é, nesse último caso, uma forma de constatação e aceitação da forma que a princesa deseja ser vista e respeitada. Nesse sentido, ele ainda apresenta uma importância fundamental para o desenvolvimento da narrativa a ponto de manter o estereótipo do amor como critério garantidor da felicidade. Foi provavelmente por essa razão que a personagem Anna, do filme *Frozen: uma aventura congelante*, fosse estereotipada e reconhecida pelo público como uma princesa clássica, uma vez que ela vive presa em um castelo e sonha em conhecer “aquela pessoa especial”. Contudo, tanto esse filme, como *Valente*, o amor romântico perde o foco da história em prol de outro sentimento: o amor fraternal. É essencialmente sobre mãe e filha ou sobre irmãs do que se tratam essas animações.

O interessante é que a Disney continuou a atrelar a imagem feminina a valores ainda bastante domésticos, como o amor familiar, algo não tão comum nas representações masculinas, em que são basicamente as atitudes individuais que definem os constituintes valorativos do herói. O que pode ser considerado um avanço, contudo, é que esse sentimento seja dirigido e retribuído por duas mulheres, algo que a Disney sempre ignorou em seus filmes. A apresentação mais comum dizia respeito à relação de intriga e ódio entre as figuras femininas, sempre retratadas de forma antagonica em torno do elemento amor. Em outras palavras, ou elas eram essencialmente boas e, portanto, merecedoras desse sentimento sublime, ou eram naturalmente más e, então, aquelas que deveriam sofrer com a falta do amor. O antagonismo entre duas mulheres tem sido substituído por uma encenação mais complexa da figura feminina. Mérida e Elsa, por exemplo, por vários momentos realizaram atos que poderiam facilmente ser atrelados às vilãs dos filmes anteriores. Elas amaldiçoaram sua mãe e sua irmã respectivamente. Isso, todavia, não as caracterizaram como alguém naturalmente má, apenas como alguém que errou, principalmente por causa do medo. Contudo, é importante salientar que são justamente as duas que não terminam com nenhum par romântico no final da trama. Anna, a irmã de Elsa, sempre fora boa, alegre e até um pouco

ingênua. O fato de ela terminar com um par romântico heterossexual parece se apresentar como um prêmio por suas atitudes e bons valores.

Sobre esse aspecto, nota-se que os valores morais elevados, sobretudo os da bondade e da compaixão, ainda se mantêm como um requisito para o merecimento do amor romântico heterossexual que, na maioria desses filmes, convencionou-se afirmar ser o amor verdadeiro. Apesar das atitudes das heroínas terem alterados no decorrer do tempo, passando de menos passivas para mais ativas, ainda é uma constante que sua “alma” seja essencialmente benevolente. Àquelas que apresentaram algum desvio de caráter no decorrer da narrativa, coincidentemente, são as que não terminam como um par romântico tradicional. Isso não acontece com os personagens masculinos. Nos filmes como *A Bela e a Fera*, *Pocahontas*, *Alladin*, *A Princesa e o Sapo* e *Enrolados*, todos os protagonistas apresentam alguma características desviante. No primeiro momento, eles eram mesquinhos, ladrões, xenofóbicos ou conquistadores baratos. Contudo, todos eles foram “transformados” quando entraram em contato com o amor. Na realidade, eles são retratados como pessoas boas, mas que se perderam de seus verdadeiros valores. Foi por intermédio do amor de uma mulher que esse resgate pode ocorrer. Percebe-se nessa atuação, uma convivência já tradicional com as atitudes masculinas, uma justificação pelo fato de serem homens. Nesse contexto, a imagem feminina é representada como a salvadora, ou até mesmo educadora, da “alma” masculina; a mesma figuração essencializada atribuída às Damas cortesãs ou às mães da família burguesa.

No entanto, como mencionado, existe ao menos uma alteração de atitude das princesas. O comportamento passivo e subjugado de Branca de Neve, Cinderela e Aurora é aos poucos transformado nas personagens que se seguem. Elas passam a ser retratadas como distintas da comunidade onde habitam não só pela beleza que possuem, mas também pelos seus interesses e atitudes. Como consequência a estrutura do relacionamento também é alterada. Os príncipes não aparecem apenas no início da trama, para causar o amor da princesa, e depois no final, para salvá-la da situação de perigo. Eles convivem durante toda a trama, passando por um processo de conquista, mesmo que o amor à primeira vista tenha sido declarado. Os pares não estavam necessariamente à espera de um romance que lhes tragam felicidade. Mas, uma vez que se encontraram, o amor suplanta as ambições anteriores e passa a se configurar como o único interesse que realmente importa, seja para os protagonistas ou para o público que acompanha. O que foi observado, como constatam Bradford e Mitchell-Smith, é que o romance que ganha destaque nessas narrativas é aquele que as princesas não podem viver nos lugares onde residem. Ariel deseja um amor que só pode ser vivido no

mundo humano e Bela deseja um romance maior do que aquele que poderia encontrar em sua vila provinciana. Rossi observou que, nos filmes analisados por ele, os personagens se apresentam em uma situação semelhante; todos eles colocam o amor em um patamar que transgride a realidade a qual estão sujeitos, como um sonho ou uma mágica que desejam conquistar. Esse amor hollywoodiano é especialmente significativo nos filmes das princesas não brancas. As heroínas dessas animações são as que mais lutam contra uma realidade social restritiva em prol de poderem ser elas mesmas ou conquistarem aquilo que almejam por conta própria, seja um amor ou um restaurante. Elas lutam por um modelo de conduta, e por consequência de romance, ocidental, que aparentemente se distingue daqueles que propõem as suas culturas. Ao agirem dessa forma, elas estão mais reagindo contra a sua própria cultura do que lutando por uma nova forma de atuação, visto que no final de cada trama elas retornam ao seu local “adequado”, o de esposa de um belo príncipe; só que no modelo ocidental, ou seja, escolhido e conquistado por ambos que compõe o casal.

O que podemos sugerir até aqui é que os componentes “sonho da princesa” e “performance dos papéis sociais” se mostram como variáveis que influenciam diretamente na estrutura do relacionamento e, por consequência, do próprio amor. Essa equação pode ser compreendida dentro da seguinte maneira: conforme o sonho da princesa se afasta do desejo imediato de encontrar um amor, maiores são as chances de esse sentimento perder sua centralidade no enredo; o mesmo pode ser dito das performances dos papéis sociais em que a forma de atuação da princesa e do príncipe implica em uma determinada estrutura do relacionamento, que está interligado a forma que o amor é representado, bem como sua importância na narrativa. Quando aplicamos essa equação filme a filme, nota-se um processo de perda gradual de relevância do amor para o desenvolvimento da história, em que a ação feminina tem um peso particularmente importante. Conforme as princesas assumem uma representação mais ativa na trama, os príncipes se tornam menos responsáveis pelo seguimento do enredo. À medida que isso acontece, o amor é desenvolvido principalmente pela atitude feminina. No entanto, ao passo que ela assume um outro posicionamento na trama, outros interesses, que não só amor, começam a ganhar importância e, conseqüentemente, a relação se desenvolve de forma mais lenta; o “amor à primeira vista” deixa de acontecer. Percebe-se, então, um processo que culmina nas personagens Mérida e Elsa, as quais nenhuma delas apresenta qualquer pretensão amorosa e, portanto, o príncipe é completamente descartado da resolução dos conflitos. Existe, aliás, um certo revanchismo na representação dessa figura. Tanto em Valente quanto em Frozen, os personagens que

representam o príncipe são completamente desacreditados, seja porque são paspalhões, como os pretendentes de Mérida, ou porque não possui caráter moral elevado, como Hans. Nesse sentido, parece que para tornar mais fácil a decisão da princesa de não ter que se casar com um príncipe, é necessário que a imagem destes tenha que ser desvalorizada a fim de elevar a imagem delas. Em outras palavras, o posicionamento feminino desvinculado da ambição amorosa exclusivamente é facilitado pela imagem desfavorável que os personagens masculinos, sobretudo o de príncipe, adquirem nessas histórias.

Nesse sentido, a melhora da representação feminina não está sujeita apenas a uma diminuição da importância dos personagens masculinos, mas também a sua depreciação imagética. Até mesmo o personagem Kristoff pode ser entendido dessa forma, pois se ele não é mal ou palerma, ele também não é nenhum modelo de príncipe – como na música que os trolls cantam, ele é bruto e nem sempre tem os melhores hábitos de higiene. No entanto, é preciso considerar que, apesar disso, existe um esforço por parte do estúdio Disney em alterar o significado do que é ser uma princesa. Anteriormente a única aventura permitida às heroínas desses filmes era o que girava em torno do casamento e do romance, com o passar do tempo, as novas princesas passaram a experimentar outras vivências menos restritas que, como já mencionamos, afasta cada vez mais o amor romântico do centro da narrativa. Como afirma Whelan, grande parte dessa alteração se deve ao sucesso de outras princesas que as antecederam. Obras de autores de best-seller como Shannon Hale, Gail Carson Levine e Meg Cabot apresentam princesas assertivas, inteligentes e rebeldes de uma maneira que muitas Princesas Disney não são, e ainda assim elas mantêm a compaixão para com aqueles que amam e desejam proteger. O sucesso dessas autoras é verificado pela adaptação ao cinema de muitas de suas histórias como o Diário da Princesa (Cabot) e Ella Encantada (Levine), sendo que o primeiro foi produzido pela própria Disney. O sucesso de Shrek da Dreamworks também pode ser compreendido como um componente importante nessa virada da Disney. Quando um ogro convence uma princesa a se tornar também ogra para viver sua paixão, há claramente outros valores que o público passa a valorizar que vão além daqueles tradicionalmente divulgados pelas Disney. A mais recente produção do estúdio parece sugerir que a Disney finalmente resolveu deixar o modelo Cinderela para trás em prol de uma princesa mais ativa, confiante e assertiva. Moana é um filme sobre a herdeira de uma tribo polinésia, escolhida pelo oceano para levar de volta o coração da deusa TeFiti, uma pequena pedra pounamu, roubado pelo semideus Maui. Moana parte em busca dele com o intuito de fazê-lo devolver o que foi afanado e assim salvar a ilha de seu povo que está morrendo. Nessa

animação, não há príncipe encantado ou princesas em perigo, e nenhuma menção ao amor verdadeiro é realizada. A ligação familiar especial não é exclusiva do pai, a avó é quem tem maior influência sobre a heroína. Em suma, se trata de uma declaração de que o amor romântico não será mais um constituinte importante que restringe a aventura da protagonista. Ao que parece, as novas histórias de princesa da Disney finalmente aderiram às críticas e caminham para uma representação mais igualitária dos papéis sociais de cada gênero.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BADINTER, E. **Um amor conquistado: O mito do amor materno**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1986.
- BARROS, J. D. Historiográficas, Os Trovadores Medievais e o Amor Cortês Reflexões. **Revista Aletheia**, I, n. 1, Abril/Maio 2008. 1-15.
- BAUMAN, Z. **Amor líquido: sobre a fragilidade dos laços humanos**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2004.
- BLOCH, R. H. **Misoginia medieval: e a invenção do amor romântico ocidental**. Rio de Janeiro: Editora 34, 1995.
- BRADFORD, C. "Where happily ever after happens every day": the medievalisms of Disney's Princesses. In: PUGH, T.; ARONSTEIN, S. **The Disney Middle Ages: a fairy-tale and fantasy past**. Nova York: Palgrave Macmillan, 2012. Cap. 10, p. 171-188.
- BREDER, F. **Feminismo & príncipes encantados: a representação feminina nos filmes de princesa da Disney**. [S.l.]: EGALÁXIA - versão kindle, 2015.
- BUTLER, J. **Problemas de gênero: feminismo e subversão da identidade**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003.
- COELHO, N. N. **O conto de fadas: mitos, símbolos, arquétipos**. São Paulo: Paulinas, 2008.
- CORBIN, A. O século XIX: o tempo das mocinhas inocentes e dos bordéis. In: SIMMONET, D. **A mais bela história do amor: do primeiro casamento na Pré-História à Revolução Sexual no século XXI**. Rio de Janeiro: Difel, 2003. p. 106-125.
- COSTA, J. F. **Sem fraude nem favor: estudos sobre o amor romântico**. Rio de Janeiro: Rocco, 1998.
- COSTA, J. F. **Razões públicas e emoções privadas**. Rio de Janeiro: Rocco, 1999.
- DARNTON, R. **O Grande Massacre dos Gatos: e outros episódios da história cultural francesa**. 2ª. ed. Rio de Janeiro: Graal, 1988.
- DUBY, G. **Idade Média, Idade dos HOMens**. São Paulo: Companhia de Bolso, 2011.
- ELIAS, N. **O Processo civilizador volume II: formação do Estado e civilização**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1993.
- ELIAS, N. **O Processo Civilizador volume I**. 2. ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1994.
- ELIAS, N. **A sociedade de corte**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001.
- FLERRY, L. **Do Amor: uma filosofia para o século XXI**. Rio de Janeiro: Difel, 2013.
- FRANZ, M.-L. V. **A interpretação dos contos de fada**. 3ª. ed. São Paulo: Paulus, 1990.

- GABLER, N. **Walt Disney: o triunfo da imaginação americana**. Osasco: Novo Século, 2009.
- GIDDENS, A. **As transformações da intimidade**. São Paulo: UNESP, 1993.
- GOODE, W. J. The Theoretical Importance of Love. **American Sociological Review**, v. 24, p. 38-47, Fevereiro 1959.
- HAASE, D. Yours, mine, or ours? Perrault, The Brothers Grimm and the ownership of fairy tales. **Merveilles & contes**, Detroit, v. 7, n. 2, p. 383-402, Dezembro 1993.
- KERGOAT, D.; HIRATA, H. Novas configurações da divisão sexual do trabalho. **Cadernos de Pesquisa**, v. 37, n. 132, p. 595-609, setembro/dezembro 2007.
- LEWIS, C. S. **The Allegory of Love**. [S.l.]: [s.n.], 1936.
- LUHMANN, N. **O amor como paixão: para codificação da intimidade**. Rio de Janeiro: Difel, 1991.
- MAGNUS-JOHNSTON, K.; GREENHILL, P.; BOSCH, L. Preface: Traveling Beyond Disney. In: ZIPES, J.; GREENHILL, P.; MAGNUS-JOHNSTON, K. **Fairy-tale films beyond Disney: international perspective**. Nova York: Routledge, 2016.
- MITCHELL-SMITH, I. The united princesses of America: ethnic, diversity and cultural purity in Disney's medieval past. In: PUGH, T.; ARONSTEIN, S. **The Disney Middle Ages: a fairy-tale and fantasy past**. Nova York: Palgrave Macmillan, 2012. p. 209-224.
- O'BRIEN, P. C. The Happiest Films on Earth: A Textual and Contextual Analysis of Walt Disney's Cinderella and The Little Mermaid. **Women's Studies in Communication**, v. 19, n. 2, p. 155-183, Fevereiro 2015.
- OZOUF, M. A Revolução: o terror da virtude. In: SIMMONET, D. **A mais bela história do amor: do primeiro casamento na Pré-História à Revolução Sexual**. Rio de Janeiro: Difel, 2003. p. 91-105.
- PATEMAN, C. **O Contrato Sexual**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1993.
- ROSSI, T. C. **Projetando a subjetividade: a construção social do amor a partir do cinema**. Tese (Doutorado em Sociologia) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo. São Paulo, 2013.
- ROUGEMONT, D. D. **O amor e ocidente**. Rio de Janeiro: Editora Guanabara, 1988.
- ROUGMONT, D. D. **O amor e ocidente**. Rio de Janeiro: Editora Guanabara, 1988.
- SOHN, A.-M. Os anos loucos: a partir de agora é preciso agrada! In: SIMMONET, D. **A mais bela história do amor: do primeiro casamento na Pré-História à Revolução Sexual no século XXI**. Rio de Janeiro: Difel, 2003. p. 127-144.
- SORIN, P. **Sociologia del cine: La apertura para la historia de mañana**. Cidade do Mexico:

Fondo de Cultura Económica, 1985.

WHELAN, B. Power to the Princess: Disney and the Creation of the Twentieth-Century Princess Narrative. In: HOWE, A. N.; YARBROUGH, W. **Kidding Around: The Child in Film and Media**. Nova York: Bloomsbury, 2014. Cap. 8, p. 167-198.

ZIPES, J. **Why Fairy Tales Stick: The Evolution and Relevance of a Genre**. Nova York: Routledge, 2006a.

ZIPES, J. **Fairy Tales and the Art of Subversion**. Nova York: Routledge, 2006b.

ZIPES, J. **When dreams came true: classical fairy tales and their tradition**. 2^a. ed. Nova York: Routledge, 2007.

ZIPES, J. The Cultural Tsunami of Fairy-Tale Films. In: ZIPES, J.; GREENHILL, P.; MAGNUS-JOHNSTON, K. **Fairy-tale films beyond Disney: international perspectives**. Nova York: Routledge, 2016.

WEBSITES CONSULTADOS

<http://www.boxofficemojo.com/movies/?id=frozen2013.htm>. Acessado em 10/05/2016.

<http://www.dicionarioetimologico.com.br/>. Acessado em 05/11/2016.

<http://disney.wikia.com/wiki>. Acessado em 14/04/2017.

<http://www.infoescola.com/literatura/romance-de-aprendizagem/>. Acessado em 02/05/2017.

<http://johnaugust.com/2014/scriptnotes-ep-128-frozen-with-jennifer-lee-transcript>. Acessado em 15/04/2016.

<http://www.psicopedagogia.com.br/index.php/835-o-percurso-do-amor-romantico-e-do-casamento-atraves-das-eras>. Acessado em 12/11/2016.

https://pt.wikipedia.org/wiki/The_Walt_Disney_Company. Acessado em 10/05/2016.

FILMOGRAFIA

A Bela Adormecida (Sleeping Beauty). Direção: Clyde Geronimi, Les Clark, Eric Larson e Wolfgang Reitherman. Produção: Walt Disney. Walt Disney Productions, 1959. 75 min, cor.

A Bela e a Fera (Beauty and the Beast). Direção: Gary Trousdale e Kirk Wise. Produção: Don Hahn. Walt Disney Pictures, 1991. 84 min, cor.

A Pequena Sereia (The Little Mermaid). Direção: Ron Clements e John Musker. Produção: John Musker e Howard Ashman. Walt Disney Pictures, 1989. 82 min, cor.

A Princesa e o Sapo (The Princess and the Frog). Direção: Ron Clements e John Musker. Produção: Peter Del Vecho e John Lasseter. Walt Disney Pictures, 2009. 97 min, cor.

Aladdin. Direção: Ron Clements e John Musker. Produção: Ron Clements e John Musker. Walt Disney Pictures, 1992. 90 min, cor.

Branca de Neve e os Sete Anões (Snow White and the Seven Dwarfs). Direção: David Hand, William Cottrell, Wilfred Jackson, Larry Morey, Perce Pearce e Ben Sharpsteen. Produção: Walt Disney. Walt Disney Productions, 1937. 83 min, cor.

Cinderela (Cinderella). Direção: Clyde Geronimi, Hamilton Luske e Wilfred Jackson. Produção: Walt Disney. Walt Disney Productions, 1950. 74 min, cor.

Enrolados (Tangled). Direção: Nathan Greno e Byron Howard. Produção: Roy Conli, John Lasseter e Glen Keane. Walt Disney Pictures, 2010. 100 min, cor.

Frozen: uma aventura congelante (Frozen). Direção: Chris Buck Jennifer Lee. Produção: Peter Del Vecho. Walt Disney Pictures. 2013. 102 min, cor.

Mulan. Direção: Tony Bancroft e Barry Cook. Produção: Pam Coats. Walt Disney Pictures, 1998. 87 min, cor.

Pocahontas. Direção: Mike Gabriel e Eric Goldberg. Produção: James Pentecost. Walt Disney Pictures, 1995. 81 min, cor.

Valente (Brave). Direção: Mark Andrews e Brenda Chapman. Produção: Katherine Sarafian. Pixar Animation Studios, 2012. 93 min, cor.

MÚSICAS CITADAS

ANDERSON-LOPEZ, K.; LOPEZ, R. **For the First Time in Forever**. Manaus: Disney DVD, 2014.

ANDERSON-LOPEZ, K.; LOPEZ, R. **Let It Go**. Manaus: Disney DVD, 2014.

CHURCHILL, F.; MOREY, L. **I'm Wishing**. Manaus: Disney DVD, 2009.

DAVID, M.; LIVINGSTON, J.; HOFFMAN, A. **So This is Love**. Manaus: Disney DVD, 2012.

FAIN, S.; LAWRENCE, J. **Once Upon a Dream**. Manaus: Disney DVD, 2014.

MANDEL, A.; ANDREWS, M. **Touch the Sky**. Manaus: Disney DVD, 2012.

MENKEN, A. **A Whole New World**. Manaus: Disney DVD, 2015.

MENKEN, A.; ASHMAN, H. **Belle**. Manaus: Disney DVD, 2010.

MENKEN, A.; ASHMAN, H. **Part of Your World**. Manaus: Disney DVD, 2013.

MENKEN, A.; ASHMAN, H. **Poor Unfortunate Souls**. Manaus: Disney DVD, 2013.

MENKEN, A.; SCHWARTZ, S. **Just Around the Riverbend**. Manaus: Disney DVD, 2012.

MENKEN, A.; SLATER, G. **I See the Light**. Manaus: Disney DVD, 2011.

OUTRAS OBRAS CINEMATOGRAFICAS

Moana: um mar de aventura (Moana). Direção: Ron Clements e John Musker. Produção: Osnat Shurer. Walt Disney Pictures. 2016. 107 min, cor.

Shrek. Direção: Andrew Adamson e Vicky Jenson. Produção: Aron Warner, John H. Williams e Jeffrey Katzenberg. Pacif Data Images/DreamWorks Animation. 2001. 90 min, cor.